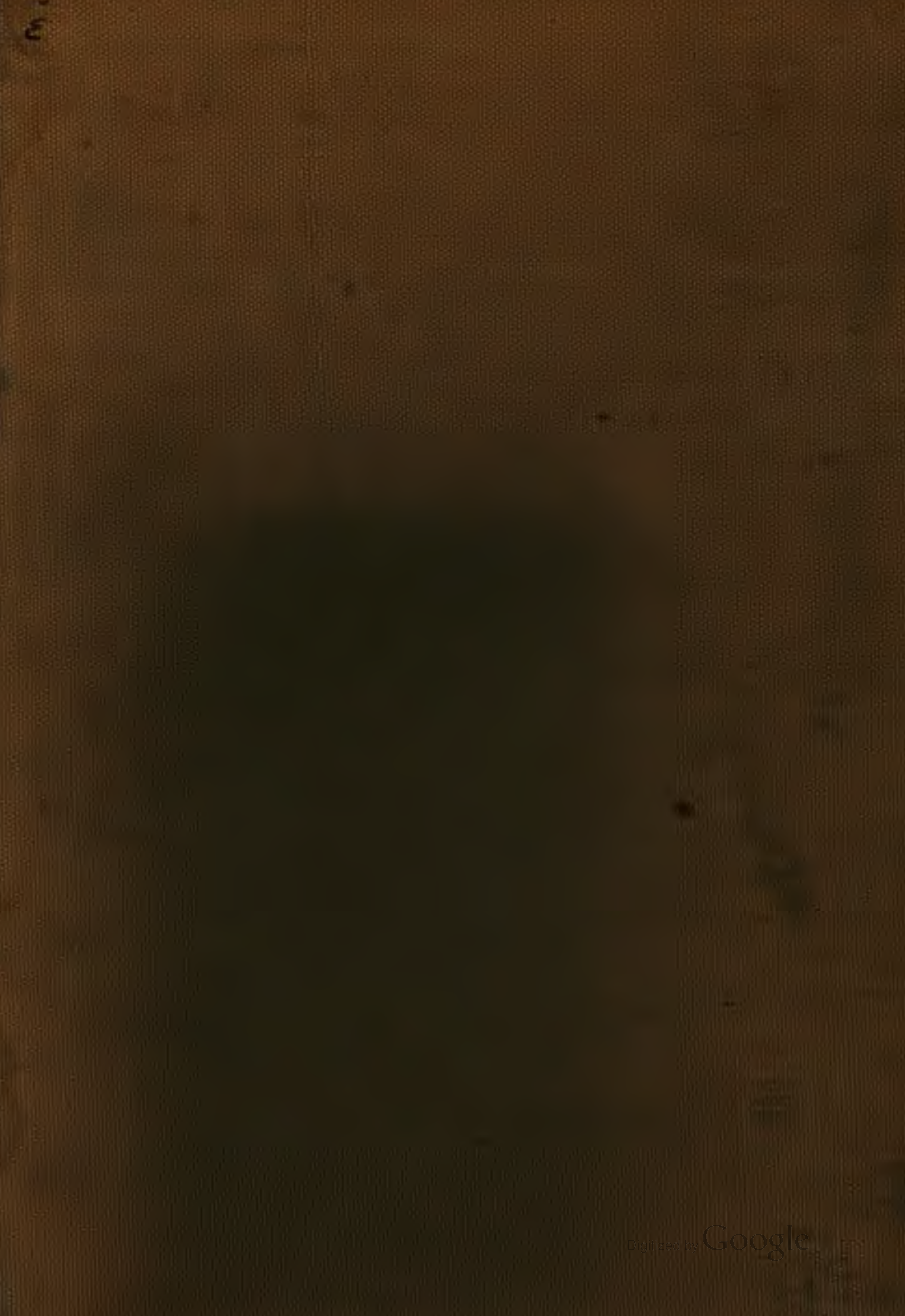



SIGILLVM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
ET
VE
RI
TAS
CHRISTO
ECCLESIAE

Berühmte Kunststätten

Nr. 35

München

München

Eine Anregung zum Sehen

Von

Dr. phil. **Artur Weese**

o. ö. Professor der Kunstgeschichte
an der Universität Bern

Mit 160 Abbildungen



Leipzig
E. A. Seemann
1906

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

Vorwort.

Für meine Freunde in München ist diese Erzählung von den Schicksalen der Münchner Kunst in erster Reihe bestimmt. Indem ich an sie dachte, wurde es mir leicht, einem inneren Zwange zu folgen und bei den bedeutenden Denkmälern länger zu verweilen und etwas ausführlicher zu werden, als es den „guide autorizzate" in den „Berühmten Kunststätten" eigentlich gestattet ist. Bei Münchner Lesern war ich freundlicher Geduld gewärtig. Aber ich fürchte, daß wer ein schlagfertiges und kurzbündiges Nachschlagebuch in der Tasche haben will, nervös werden könnte.

Ich bin mir bewußt, daß aus dem knappen Demonstrationsvortrag, der ursprünglich geplant war, ein Buch von etwas unausgeglichenem Charakter geworden ist. An vielen Stellen ein beschauliches Verweilen, ein Zurückgreifen auf Anfänge und Ausspinnen weiter Beziehungen, an anderen ein schnelles Vorübergehen. Doch nur dadurch, daß ich mir die Aufmerksamkeit befreundeter Zuhörer gegenwärtig hielt, fand ich den freien Ton, den der Erzähler braucht, wenn er von guten Dingen redet, die ihm ans Herz gewachsen sind.

Es ist wohl berechtigt, in Städten wie München, die ihre verschlossene Eigenart nicht leicht enthüllen, einen Führer zu bevorzugen, der als Eingeborner in der Kunst seiner Heimat groß geworden ist und ihrem innersten Kern durch Abstammung und Erziehung näher steht als der Zugereiste. Diesem Anspruch kann ich nicht genügen, denn auch ich war nur ein Passant, der kam und ging. Immerhin gab mir ein fast zehnjähriger Studienaufenthalt Gelegenheit, in die Geschichte der Stadt und ihrer Kunst etwas einzudringen und mich von ihren besten Kennern belehren zu lassen.

Mit herzlichem Dank hebe ich hervor, wie bereitwillig mich Herr Prof. Dr. Karl Trautmann, der unermüdliche und umsichtige Forscher auf dem vielverästelten Gebiet der Münchner Kunstgeschichte, unterstützt hat. Ebenso danke ich für Förderung und Hinweise den Herren Freiherr Siegmund von Pranckh, Dr. Georg Habich, Dr. Ernst Bassermann-Jordan, Otto Grautoff, vor allem meinem verehrten Freunde Baron August von Müller. Aber wie gern ich auch diese Unterstützung angenommen habe, so weiß ich doch, daß auch diese Herren nicht zu allem, was hier steht, Ja und Amen sagen werden.

Bern, Juni 1906.
Luisenstr. 42.

Artur Weese.



Inhaltsverzeichnis.



Abb. 1. Das Sandtnersche Holzmodell von 1570. National-Museum.
Nach Aufleger-Trautmann, Alt-München.



Abb. 2. Der schöne Turm 1807 mit Malereien. Nach Lebschée.
Nach Aufleger-Trautmann, Alt-München.

Anfänge.

Als die Stadt München 1158 gegründet wurde, da haben nüchterne, praktische Erwägungen den Plan und die Anlage bestimmt und nichts weniger als künstlerische Absichten mitgespielt. Nicht eine der neun Musen hat an der Wiege des Münchner Kindls gestanden. Faustrecht, Gewalttat, wirtschaftliche Interessen, kaufmännische Spekulation und das Bedürfnis nach ergiebigen Steuerquellen haben die Stadt ins Leben gerufen. Die Macht des Stärkeren entschied wider Recht und Gerechtigkeit.

Längs der alten Römerstraße von Augsburg nach Salzburg, die wohl in erster Linie eine strategische Bedeutung hatte, führte ein Nebenzweig bei Föhring über die Isar. An diesem wichtigen Flußübergang erhob der Bischof von Freising von den Salzfrachten, die von Reichenhall her die Brücke passierten, einen Zoll, der seinen Säckel um ein Erkleckliches füllte. Als Heinrich der Löwe das Herzogtum Bayern erhalten hatte, entschloß er sich, ohne erst den zeitraubenden Weg von Vorbesprechungen und Handelsverträgen zu betreten, die Brücke kurzer-

hand abzubrechen und sie talaufwärts auf eigenem Grund und Boden, dort wo die Isar durch einen Werder geteilt wird, wieder aufzubauen. Kosten und Mühen, die sich der neue Landesherr durch diese Brückenverlegung gemacht hatte, wurden durch den Salzzoll, der nun in des Herzogs Tasche floß, reichlich gedeckt. Um aber den neuen Flußübergang gegen eine Revanchepartie des Bischofs zu sichern, legte er einen Brückenkopf an und befestigte einen kleinen Flecken München, der am Westufer des Flusses lag, mit Wall und Graben. Unter den Dörfern rechts und links der Isar, die schon im 8. und 9. Jahrhundert genannt werden, wie Pasing 774, Feldmoching 784, Giesing 784, Haidhausen 809 und Schwabing 782, nahm das viel jüngere München mit einem Schlage eine bevorzugte Stellung ein. Wie der Reif auf der Stirn in m.-a. Zeiten den Edelgebornen zierte, so war der steinerne Ring um die Siedelung ein Rangabzeichen, das das junge München berechtigte, über alle Niederlassungen an der Isar auf mehrere Stunden weit, bis dort, wo der Freisinger Dom seine Türme in die Lüfte ragen ließ, hinwegzusehen. Über Nacht war dem kleinen Ort ein Vorrecht zugefallen, das ihm eine Rolle in Handel und Verkehr zu eröffnen schien und neben militärischer Sicherung der Brücke eine kaufmännische Aufgabe stellte. Denn der Brückenzoll, der Markt und die Münze, die unmittelbar nach der Gründung eingerichtet wurden, schienen München auf eine ganz andere Bahn zu rufen, als auf den stolzen Weg zu einer Kunststätte ersten Ranges. Jedenfalls hat München anfangs vom Salzhandel gelebt.

Der Gewaltstreich des Herzogs hatte noch ein juristisches Nachspiel. Bischof Otto von Freising legte beim Kaiser Friedrich I. Beschwerde ein und verlangte Genugtuung für sein schwergeschädigtes Recht. Aber die politischen Verhältnisse übten auf die Entscheidung einen so starken Druck, daß gegen alle Gerechtigkeit der hohe geistliche Herr abgewiesen wurde. Die Münchener werden hoffentlich bei den Freisingern Nachsicht finden, wenn sie sich heute dieser doppelten Vergewaltigung der Freisinger Rechte von Herzen freuen.

Denn ohne des Herzogs Schwertstreich und ohne des Kaisers Federstrich wäre es um die Existenz Münchens übel bestellt gewesen. Alles hing an diesem Privilegium. Noch heute wird die für Münchens Geschichte unschätzbare Urkunde, die von Augsburg am 14. Juni 1158 (Datum Auguste XVIII. Kal. Juli) datiert ist, im Münchener Reichsarchiv bewahrt, ein Stück Pergament, das die früheste Jugend des Münchner Kindls sicherte. Wie, wenn es zerrissen worden wäre und die ganze große Kunstblüte, die heute auf Münchener Boden sich erschlossen hat, im Schutze des Freisinger Domes zur Entfaltung hätte kommen sollen?

Heinrich der Löwe nahm sich seiner Gründung getreulich an. Er stellte die Stadt auf eigene Füße, gab ihr eigene Gerichtsbarkeit; ein Marktrecht, die Münze, eine Pfarrkirche entstand — und 1172 soll er sogar ein ständiges Hoflager errichtet haben. Ein Prachtbau wird seine Residenz nicht gewesen sein. Wahrscheinlich war das herzogliche Lager in Umfang und Ausstattung den kleinen Anfängen der Stadt angemessen.

Aber es ist mehr als wahrscheinlich, daß die Burg, falls sie diesen Namen damals schon verdiente, von Anfang an auf der Stelle erbaut wurde, die sie späterhin inne hatte, am alten Hof. Dicht neben der Hauptzufahrt von der Brücke, an dem wichtigen Osttor gelegen und durch die Burgstraße geradlinig mit ihr verbunden, war die herzogliche Wohnstatt in unmittelbarer Nähe vom Lebensnerv der Stadt und doch wieder abseits in einem Winkel, indem sie sich gegen plötzliche Revolten von innen her besser verteidigen konnte. Schließlich war ein Sprung über die Mauer von hier aus auch nicht allzu schwer.

Noch heute sind die Grenzen dieser ältesten Heinrichsstadt (Abb. 1) leicht zu erkennen, wie denn überhaupt das Wachstum der Stadt aus seinem innersten Kern heraus mit einer seltenen Deutlichkeit abzulesen ist, ähnlich den Jahresringen im Durch-

schnitt eines Baumstammes. Der Herzog hatte die Stadt nicht unmittelbar am Ufer des reißenden Bergflusses angelegt, offenbar um der Gefahr der Überschwemmungen aus dem Wege zu gehen, sondern die leichte Erhebung des Geländes benutzt, die durch vorgeschichtliche Ablagerungen der Isar entstanden war. Die Steilabfälle dieser uralten Geröllmassen empfahlen sich von selbst für die Anlage der Befestigung. Vom Osttor her, dem heutigen Rathaustorbogen, zog sich die Fluchtlinie der Mauer längs der krummen Straßenzeilen, Rindermarkt, Rosental, Färbergraben hin, dann längs der Augustinergasse bis zur Schäfflergasse, von wo aus die Burg umspannt wurde, um längs der Burggasse zum Tore zurückzukehren. Als die Bevölkerung längst über diese erste Umfriedung hinaus gewachsen war und sich einen neuen Mauerring von größerer Ausdehnung gebaut hatte, war der innere Ring noch auf Jahrhunderte durch seine Tore und Türme erkennbar. Das Rathaustor steht noch, wenn auch nicht mehr in der ursprünglichen Form. Es hieß früher das „untere" Tor, auch Talbrücktor. Auf der Nordseite standen zwei Türme, einer an der Schwabingergasse, die vom Markt aus direkt nach Norden verlief, in der Richtung der heutigen Diener- und Residenzstraße, das hintere Schwabingertor auch Wilprechtsturm genannt, an dem heutigen Zollgebäude gelegen. Das vordere Schwabingertor stand ungefähr an der Stelle des heutigen Polizeigebäudes an der Weinstraße. Im Westen deckte ein Wehrturm das obere oder Neuhausertor, früh schon nach einer Patrizierfamilie Kaufingertor genannt, am Ende der Kaufingerstraße, hart am Eingang des Augustinergäßchens. Seit 1481 war er schön bemalt, ein hübsches Schmuckstück der Stadt. Im Süden führte Ein- und Ausgang durch das Sendlingertor (Abb. 3), das an dem Schnittpunkt vom Rosental und Rindermarkt, auf dem Boden der Ruffinihäuser am Kopf der Sendlingerstraße stand. Aus diesem ältesten Kern, der die geringe Ausdehnung der Stadt bezeichnet und sie als eine Art Militärstation und Brückenkopf erscheinen läßt, entwickelte sich München ganz allmählich.

Herzog Heinrich erfreute sich nicht bis an sein Lebensende der jungen Schöpfung, die übrigens seinem Herzen niemals so nahe gestanden hattte, wie das sächsische Herzogtum mit seinen alten Burgen und Städten.

Im Kampfe mit Kaiser Friedrich unterlag er im Jahre 1180, und am Sonnwendtag (24. Juni) auf dem Reichstage zu Regensburg ging der stolze Welfe seines bayerischen Herzogtums verlustig und wurde in die Acht erklärt. Bayern aber, und damit auch München, empfing des Kaisers treuer Waffenfreund Pfalzgraf Otto von Wittelsbach, der aus dem alten bayerischen Geschlechte der Grafen von Scheyern stammte, zu Lehen. Seitdem ist München nie wieder aus wittelsbachischem Besitze in andere Hände übergegangen und genoß damit alle Vorteile, die der dauernde Schutz und Schirm eines Fürstenhauses gerade für ein städtisches Gemeinwesen bedeuten.

Freilich ist dafür München in der Zeit des blühenden Bürgertumes, als die Reichsstädte alle Kräfte städtischer Arbeit zur Entfaltung brachten, von Franken und Schwaben überflügelt worden. Erst als die fürstliche Macht zu einer fast unumschränkten Gewalt geworden war, begann für die Residenzstadt ihre glänzende Periode. Als ein erster Schritt auf diesem Wege war das Jahr 1253 für sie von großer Bedeutung.

Nach Otto des Erlauchten Tode wählte bei der Teilung der herzoglichen Erblande Herzog Ludwig der Strenge, als der Herr Oberbayerns, München zum ständigen Wohnsitz und hielt in die befestigte Burg seinen Einzug. Damals nahm München dauernd das herzogliche Hoflager auf. Die Heinrichstadt stieg wieder eine Stufe höher im Range und wurde zum Herzogsitz.

Sehr bald hatten sich an die Außenmauern, namentlich längs der Zufahrtstraßen zu den Stadttoren, allerlei Baulichkeiten aufgetan, die den Bevölkerungs-

überschuß der Stadt beherbergten oder im Dienste des Handels als Wirtshäuser, Gasthöfe, Einstallungen ihren Zweck erfüllten. Noch heute ist das Tal und die Sendlingerstraße die eigentliche Herbergsstraße, wo alles Wandervolk, das den Weg zur Stadt genommen, erst einkehrt, ehe es an seine verschiedenerlei Geschäfte geht. Die weite Ausbuchtung im Straßenzuge, die das Tal zeigt, ist auch nur dadurch zu erklären, daß hier an Markttagen die Fuhrleute gewohnt waren ihre Wagenburg aufzustellen und nur in der Mitte eine schmale Fahrbahn freizulassen. Durch alle Gassen breitete sich das Marktgeschäft mit seinen Buden, Ständen, Hürden, Pferchen, Karren und Gefährten aus. Die ganze Stadt wurde Markt und Herberge zugleich. Der Panzer der Stadt hatte durch diesen lebendigen Zuwachs ein gutes Teil seiner fortifikatorischen Brauchbarkeit verloren. So blieb nichts übrig, als für die Zaungäste eine neue erweiterte Stadtgrenze abzustecken und wiederum mit Mauer, Wall und Graben einzuschließen. Das war eine große Aufgabe, die die Stadt aus eigenem Entschluß und mit eigenen Mitteln kaum hätte durchführen können. Da erstand ihr in Kaiser Ludwig dem Bayern ein mächtiger Schirmherr, der für die Sicherheit der Stadt, für ihre Wohlfahrt und innere Ordnung die Grundlage der späteren Entwicklung legte. Keiner der Fürsten in mittelalterlichen Zeiten erwarb sich um München in solchem Maße den Anspruch auf den Ehrentitel eines pater patriae wie Kaiser Ludwig.



Abb. 3. Das Sendlingertor 1805, Stadtseite. Nach Lebschée.
Nach Aufleger-Trautmann, Alt-München.



Abb. 4. Das Schwabingertor 1817 von außen. Nach Lebschée.
Nach Aufleger-Trautmann, Alt-München.

Kaiser Ludwig der Bayer.

In der Reichsgeschichte ist das Bild Kaiser Ludwigs ein schwankendes. In der Stadtgeschichte Münchens steht es mit festen klaren Zügen eingezeichnet. Kaiser Ludwig hatte schon durch seine Gegnerschaft gegen das Papsttum einen Blick für die Kräfte und Bestrebungen, die neue Ziele und zukunftsvolle Gedanken verfolgten. In seiner eigenen Natur fehlte es nicht an Fähigkeiten, die unter glücklicheren Verhältnissen sich im Lichte fortschrittlicher Ideen voll entfaltet hätten. Unter den ewigen Kämpfen mit allen bestehenden Gewalten konnte er nur in den ruhigen Pausen sein Augenmerk auf sich lenken. Eins aber verstand er vollkommen, daß das Bürgertum sich anschickte, eine eigene Macht zu werden. Und er hat sich des Bürgertums in seinem langen Regiment mit Verständnis und Einsicht in die fortschrittlichen Bestrebungen der Zeit klug und warmherzig angenommen. Nürnberg und München haben seine Fürsorge, soweit er sie überhaupt den heimischen Angelegenheiten widmen konnte, zu wiederholten Malen erfahren. München war ja auch Residenz und in gewissem Sinne sogar Reichshauptstadt, wenngleich es von dieser Eigenschaft wenig Nutzen gezogen hat. Denn der rastlose Kaiser hat das Wanderleben, zu dem das Reichsoberhaupt von jeher verurteilt war, bis auf die Neige ausgekostet. Von den 33 Jahren seiner Regierung hat Ludwig nur sechs Jahre in München verbracht, aber nie in langer Hofhaltung, sondern auf etwa 130 Aufenthalte verteilt. Immer wieder trieben ihn Geschäfte, Reichstage, Kriege und Verhandlungen von Land zu Land und von Ort zu Ort. Er lebte den Fuß im Bügel und hat niemals sein Haupt auch nur zwei oder drei Wochen unter demselben Dache zur Ruhe gelegt. Immerhin wissen wir, daß er sich um die Befestigung Münchens und die Bautätigkeit in der Stadt gekümmert

hat. Unter seiner Regierung und wahrscheinlich auch unter seiner Aufsicht ist die zweite Ummauerung Münchens vollzogen worden. Im Jahre 1319 nahm man das große Werk in Angriff. Der Eingang in die Stadt von der Brücke her befand sich nach dem neuen Befestigungsplane am heutigen Isartor und am entgegengesetzten Ende wurde die Hauptzeile bis zum Karlstor verlängert. Im Süden stand das Sendlingertor (Abb. 3) und im Norden vereinigte an der Stelle etwa der heutigen Feldherrnhalle das Schwabingertor (Abb. 4) die beiden vom Markt her zuführenden Straßen. Der Mauerring zog sich also vom Isartor längs der Frauenstraße zum Viktualienmarkt, an der Blumenstraße zum Sendlingertor, der Herzog-Wilhelmstraße folgend bis zum Karlstor, am südlichen Maximiliansplatze bis zum Schwabingertor etwa am Graf Moy-Palais, um die Residenz herum zur Wurzer- und Herrnstraße, wo er wieder auf das Isartor (Abb. 5) stieß. Von Tor zu Tor wurden die Mauern



Abb. 5. Das Isartor 1812, Außenseite. Nach Lebschée.
Nach Aufleger-Trautmann, Alt-München.

mit über 100 Wehrtürmen besetzt, ein Zwinger lag zwischen der äußeren und der parallelen inneren Mauer, so daß die Stadt gegen alle Angriffe und Belagerungskünste gerüstet war. Die Silhouette zeigte die türmereiche, malerische Trutzigkeit einer Stadtfeste, wie wir sie auf Tafelbildern m.-a. Maler und häufiger noch auf Holzschnitten und Kupferstichen aus der Dürerschen Zeit als Hintergrundstaffage finden. Nach Vollendung dieses umfangreichen Befestigungswerkes war der Umkreis festgelegt, über den München bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht mehr hinaus wachsen sollte. Es hatte auf Jahrhunderte seine größte Ausdehnung erreicht. Was es nun noch an Bauwerken erwarb, selbst das meiste der immer mehr und mehr Terrain erobernden Residenzerweiterung, ist innerhalb der Kaiser-Ludwig-Mauer entstanden. Der längste Abschnitt seiner Geschichte spielte sich in dieser Umfriedung ab. Kein Wunder, wenn der Münchner die alten Zeugen dieser wichtigsten Mauerlinie, die ehrwürdigen Grenzsteine seines Wachstums, mit gutmütiger Pietät zu erhalten sucht. Die alten Tore stellen sich zwar eigensinnig

in den Strom des Verkehrs, sie sperren und hemmen die Flut von Handel und Wandel, aber weder die Pulverexplosion von 1857, die das Karlstor seines Turmes beraubte, und noch viel weniger Angriffe der Presse oder rationeller Stadtrats-politik konnten die künstlich erhaltenen Reliquien der Ruinenromantik beseitigen. Isartor (Abb. 6), Sendlingertor und Karlstor stehen noch heute, wenn auch kaum ein einziges mehr seine m.-a. Gestalt hat. Man hat sie stilgerecht renoviert und mit Malereien aufgeputzt. Manches ist an ihnen recht wunderlich, aber hoffentlich bleiben diese m.-a. Kulissen noch lange an ihrem alten Fleck. Sie gehören dorthin, und wenn die Baupolizei tausendmal das Gegenteil behauptet. Jenseits dieser alten Mauern hat sich das neue München ausgebreitet. Die Tore scheiden Altstadt und Großstadt, das bürgerliche München mit der wittelsbachischen Residenz von der modernen Königsstadt und Kunstmetropole des 19. Jahrhunderts. Innerhalb liegen die fünf Jahrhunderte, die München verträumt hat in bürgerlicher Behaglichkeit und in respektvoller Passivität gegenüber der herzoglichen Renaissance und dem barocken



Abb. 6. Isartor.
Phot. Würthle & Sohn.

Glanz der kurfürstlichen Epoche. Außerhalb liegt das letzte und für München größte Jahrhundert, in dem es der geniale Ludwig I. zu der stolzen und weiträumigen Königsresidenz erhob und mit einem Gedankenreichtum in Denkmälern, Sammlungen, Museen, Bildungsinstituten und allen Werken höchster Idealität überschüttete, daß es zum künstlerischen Mittelpunkt Deutschlands wurde.

Nur zu leicht wird über diesem neuen München der König Ludwig- und König Max-Epoche der innerste Kern, das echte Alt-München vergessen. Als ob München erst im 19. Jahrhundert etwas geworden wäre! Für den Bayern aber, und vornehmlich für den Münchner selbst ist die ganze Stadt fuori le mura, d. h. außerhalb der Tore, nur moderne Zutat. Der unversiegliche Lebensquell der Stadt fließt ihm in der Altstadt allein. Der fromme Sinn für Althergebrachtes und die Liebe zur Heimat findet hier volles Genüge. Hier bieten sich die ungezählten Gelegenheiten, in denen der Bayer seinem heiteren Lebensgenuß in den einfachen billigen Formen, die seinem Geschmack zusagen, nachgehen kann. Hier stehen die uralten Kirchen, in denen er vertraut ist und ein und aus geht, schier wie ein Südländer. Hier findet er noch das fast ausgestorbene Kräutlein biederer Gemütlich-

keit, das nur in der guten alten Zeit gedieh. In den engen Winkeln und krummen Gäßchen steht noch manch altes Bürgerhaus mit einer zierlichen, verzopften Fassade oder man sieht wohl auch noch hier und da, durch die offene Haustür auf die steilen Treppen, die gleich einer Jakobsleiter von der Straße aus ohne Absatz und Unterbrechung bis fast unters Dach hinan führen. Die älteste Geschichte der Stadt spricht überall mit lebendigen Worten, jene Geschichte, die der Münchner am besten versteht, weil er noch mit ihr verwachsen ist. Alles ist ihm hier auf die Haut geschrieben. Besieht man es genau, so ist's ihm deshalb so lieb, weil das letzte Jahrhundert hier am wenigsten oder nur mit Schonung des Alten sich hat durchsetzen können. Freilich haben die letzten zehn Jahre auch an diesem treubewahrten alten Bestande des Besten und Ehrwürdigsten so viel geändert und zerstört, daß auch die Altstadt auf dem Wege ist, zur modernsten Neustadt zu werden. Nur ist's keine der früheren Gewalten, weder die fürstliche, noch die bürgerliche, die diese unliebenswürdige Metamorphose einleitet, sondern das Großkapital mit seinen anspruchsvollen und unduldsamen Manieren. — Mit den alten Bauten und Straßenbildern, die sich so schnell ändern, sind auch die alten Namen für die Stadtviertel, die sich aus der Durchkreuzung der vier großen Straßenzüge ergeben, verschwunden oder wenigstens außer Gebrauch gekommen. Die Graggenau, in der die Wurzgärtner hausten, die Gegend am Kosttor, ist wohl nur wenigen dem Namen nach bekannt. Aber Anger-, Hacken- und Kreuzviertel sind noch häufigere Bezeichnungen.

Was indessen ganz dem Gedächtnis entfallen ist, das ist die Bedeutung dieser großen Hauptstraßen, die in alle vier Windrichtungen gehen, für den Verkehr Münchens mit der Außenwelt jenseits der oberbayrischen Grenzen. Denn nach Norden führte die Schwabinger Gasse ins Fränkische nach Nürnberg und südwärts gewann die Straße über den Walchensee und Mittenwald den Eingang ins Inntal, dann den Brenner und schließlich Italien. Die Isarbrücke stellte die Verbindung mit dem Osten her, mit Salzburg und den Donauländern vor und hinter Wien. Der meistgegangene Weg aber war die Straße zum Karlstor hinaus nach Augsburg, die alte Römerstraße, die sich freilich nur auf kurze Strecken mit der neueren Wegführung gedeckt zu haben scheint, offenbar weil Militärstraßen nicht so die Jahrhunderte überdauern, wie die Handelswege, auf denen die schwerbeladenen Warenzüge des Kaufmanns ihre tiefen Geleise ziehen. Auf diesen vier Zufahrten in das Herz Münchens ist aber im Laufe der Zeiten auch manch ein Künstler und manch ein anregender Gedanke eingezogen und wenn auch die Isarstadt niemals viel von den Zugereisten und Eingewanderten gehalten hat, so hat sie sich doch das Gute gefallen lassen, das aus der Fremde kam und hat es sich einverleibt. Es ist leicht nachzuweisen, wie auch München von überallher geschickte Meister der Kunst aufgenommen und berufen hat und wie dann allmählich aus ihrer Hände Arbeit ein Werk hervorging, das so eigenartig war, daß es sofort als „Echt Münchner" erkannt und gutgeheißen wurde.

Das war das Stadtgebiet mit seinen äußeren Grenzen, innerhalb deren die Kunst Wurzel faßte. Aber aus ihrer ersten Periode, aus der Welfischen und den Anfängen der Wittelsbachischen Zeit hat sich so gut wie gar nichts erhalten. Es wird wohl auch wenig dagewesen sein, was mit Kunst verwandt gewesen wäre. Man müßte schon, wie die Prähistoriker das tun, zu Hacke und Spaten greifen, um in alten Mauerresten des alten Hofes oder in den Grundmauern des Langhauses von St. Peter Spuren des 12. und 13. Jahrhunderts auszugraben. Über Tag liegt nichts mehr da.

Es ist klar, und selbst der engherzigste Lokalpatriot wird das zugeben müssen, daß in einer so jungen Siedelung die ersten architektonischen Anregungen für Kirchen und profane Bauten von auswärts kommen mußten und nicht auf eigenem

Grund und Boden haben wachsen können. Nicht alles was in München steht, ist Urmünchnerisch. Wie fast überall in den Städten waren auch in München die ersten Träger der neuen Bauweise der Gotik die Bettelmönche, die Franziskaner. Schon 1221 erhielten die Minderbrüder oder Barfüßer, wie die Franziskaner in Deutschland gewöhnlich hießen, in St. Jakob am Anger ein Kloster. Wahrscheinlich aus dieser Frühzeit des 13. Jahrhunderts, vielleicht erst aus dem zweiten Drittel hat sich im Chor der inneren Klosterkirche eine merkwürdige Baureliquie erhalten. Neben der romanischen Halbkuppel im Chor erscheint hier, wenn auch in schwerfälliger und tastender Form, in zwei Jochen die Kreuzrippe. Auch an den Außenwänden sind im Bogenfries romanische Figuren erhalten, so daß die wenigen gotischen Elemente eingesprengten Splittern einer jüngeren Epoche in einer alten Schicht gleichen. Nur weil es zu den frühesten Rudimenten der Gotik in Bayern gehört, sei dies Kuriosum erwähnt. 1284 wurde das Kloster den „armen Frauen" vom Orden des hl. Franz, den Clarissinnen, übergeben. Die Brüder aber erhielten von Ludwig dem Strengen in der Nähe der Burg einen Neubau für ihr Kloster. 1296 fand die Weihe der neuen Franziskaner-Kirche statt, aber erst nach dem Brande von 1327 blieb sie in der Umgestaltung, die sie durch Ludwig den Bayern erhalten hatte, bestehen bis zur Säkularisation 1803. Damals begann die Erweiterung Münchens im großen Stil und an der Stelle des Franziskanerklosters erbaute man das Hoftheater. Die Musen richteten sich in klassizistischem Gewande an der Stelle ihr Heim ein, wo durch Jahrhunderte die Barfüßer gehaust hatten. Von dem populärsten Kloster der Stadt aber hat sich heute nur noch der Name in der Bierwirtschaft zum Franziskaner am Eck des Residenzplatzes erhalten, wie denn die Namen der Münchner Brauereien zum guten Teil die Ordens- und Klostergeschichte der Stadt in dankbarer Erinnerung bewahrt haben, dankbar auch deswegen, weil die Herren Patres sich fast überall und zu allen Zeiten auf ein gutes Gebräu verstanden hatten.

Älter noch als St. Jakob am Anger ist die Peterskirche, deren Gründung bis in die Zeit zurückreicht, da München sein Marktrecht erhalten hatte und Stadt geworden war. St. Peter ist die erste Pfarrkirche Münchens, und das Bewußtsein, daß sie die Schicksale der Stadt von Anbeginn miterlebt habe, hat sich noch überall in der Bevölkerung wach erhalten. Es ist nicht leicht, ihr das hohe Alter vom Gesicht abzulesen. Denn sie hat im Laufe der Jahrhunderte fast alle Moden mitgemacht und ihr Gewand häufiger gewechselt, als irgend eine andere Kirche der Stadt. Ursprünglich war sie eine romanische Pfeilerbasilika mit einer flachen Holzdecke im Mittelschiff. Von den sieben Jochen von Westen her entsprechen wahrscheinlich die ersten vier dieser ersten Anlage. Aber nur in den Grundmauern mögen sich Reste erhalten haben, an denen noch Hände des 12. und 13. Jahrhunderts gearbeitet haben. Alles andere, der Hochbau, der Turm, der graue Bewurf, der Chor und vollends die gesamte Innenausstattung sind jüngeren Datums. Anfangs war sie ein kleines Kirchlein, klein wie die Stadt selbst. Allmählich ist sie durch Anbauten und Erweiterungen gewachsen und mit der Stadt größer geworden. Charakteristisch ist die Lage. Wie so oft in früheren Zeiten wurde die Pfarrkirche nicht auf dem freien Hauptplatze, wo die Verkehrsadern sich kreuzen, errichtet, sondern abseits vom Markte. Gerade an dieser Stelle erhob sich der Boden um ein Geringes über das Stadtgebiet und so schien die Natur selbst den Bauplatz geschaffen zu haben. Herzog Otto legte 1181 den Grundstein, der Bischof von Freising vollzog die Weihe. Aber schon 1170 wird urkundlich Heribert von Feldmoching als Dechant von St. Peter genannt. So muß wohl vor der ersten Basilika von 1181 schon eine Kapelle an diesem Platze gestanden haben. Wie gesagt, auch dieser Bau des 12. Jahrhunderts war nur von kargen Abmessungen. Vielleicht war gerade die kleine Chorbildung der roma-

nischen Kirche mehr noch als die kurzen Schiffe des Gemeindehauses der Anlaß, daß nach 100 Jahren eine Vergrößerung der ganzen Kirche und die solidere Einwölbung des Langhauses nach gotischem System vorgenommen wurde. 1278 am 15. Juni schrieb Bischof Heinrich von Regensburg einen Ablaß aus, 1281 am 28. August und 1283 am 20. Dezember auch Bischof Emrich von Freising. Solche Ablässe sind immer das Zeichen, daß man Baustockungen durch Erschließung neuer Geldquellen zu überwinden trachtete. Die Dotierung der Katharinenkapelle unter dem nördlichen Turmstumpf am 24. April 1284 mit 60 Gulden Gült spricht andererseits dafür, daß der Gottesdienst schon abgehalten werden konnte. Das Werk ging also voran, aber auch von diesem Neubau 1281—1292 läßt sich keine sichere Kunde mehr gewinnen, da der Stadtbrand von 1327 gerade hier an der Kirche seinen Herd hatte und das ganze Gebäude in Asche legte. Nur die Hochmauern scheinen stehen geblieben zu sein; ob mit der Wölbung oder ohne sie läßt sich nicht mehr feststellen.

Das 12. und 13. Jahrhundert brachte Münchens Bauten nicht recht voran. Nur für die allernotwendigsten Bedürfnisse wurde gesorgt, und was unter Dach kam, das ging bald wieder zu Grunde.

Ein freieres Leben, mehr Unternehmungsgeist und ausdauernde Beharrlichkeit finden wir erst unter Kaiser Ludwig dem Bayern. Der Kaiser und die Bevölkerung waren an diesem Erfolge zugleich beteiligt. Alles städtische Wachstum stand damals unter einem großartigen Stern. Innerhalb der Stadtmauern waren Kräfte rege geworden, die nur geleitet zu werden brauchten, um größere Aufgaben des Gemeinwesens mit Glück durchzuführen. Kaiser Ludwig hatte für die Keime einen Blick, und wenn ihn nicht Beobachtung und Überlegung auf die Städte gewiesen hätten, so mußten es seine besten Erfahrungen tun, denn in seiner unruhigen und sprunghaften Politik fand er an den Städten eine zuverlässige Stütze. München und sein Stadtklerus bewahrten ihm in den schwierigsten Wechselfällen seines Lebens die Treue. Er mag für die Stadt, die seine Residenz war, eine besondere Vorliebe gehabt haben, und wo seine kaiserliche Macht helfen konnte, da griff er ein mit Klugheit und Geschick. Seine Unternehmungen hatten keineswegs mäcenatischen Charakter, sie entsprangen vielmehr der landesherrlichen Fürsorge und dem praktischen Sinn eines Fürsten, der für die Wohlfahrt und Sicherheit der Bevölkerung zu sorgen für seine erste Pflicht hielt. Bei seinem unsteten Wanderleben war ihm auch München kein Standquartier, sondern eher ein bevorzugter Ruheplatz, wo sein weiches empfängliches Gemüt sich dem stillen Wehen heimatlicher Luft mit Behagen hingab. Er hätte wohl gern mehr getan, aber er vermochte es nicht. Wenn selbst ein Franziskaner, der Minorit von Winterthur, von ihm sagt, „daß von diesem Kaiser die schwere und unerträgliche Klage durch das Land ging, daß er allewege unbeständig sei, zumeist aber in seinen Versprechungen und Briefen“, so hatte München doch nur Grund, dem Kaiser Dankbarkeit und Anerkennung entgegen zu bringen, weil die Stadt unter seiner Regierung die wehrhafte Mauer, einige stattliche Kirchen und Klöster erhielt, die Anfänge einer Verfassung und Bauordnung und, was es ihm nie vergessen durfte, Hilfe und Beistand in seiner schwersten Not, als der große Stadtbrand von 1327 fast die Hälfte seiner Häuser auf der ganzen Ostseite in Asche gelegt hatte.

Unter Ludwig dem Bayern wurde München auch Ausgangspunkt einer geistigen Bewegung, deren Kreise sich weit über Deutschland hinaus ausdehnten. Scholastische Gelehrsamkeit schlug hier ihren Sitz auf und im Schutze des Barfüßerklosters wurden durch eine streitbare Schriftstellergruppe kühne reformatorische Gedanken in die Welt geschleudert, die einen radikalen Bruch mit der hierarchisch-mittelalterlichen Weltanschauung der Kirche erzwingen wollten. Das waren natürlich keine bayrischen Geistestaten. Das Land und die Stadt München haben dieser

Literatur nichts anderes gegeben, als die Mönchszelle, in der die avignonesischen, die englischen und italienischen Flüchtlinge ihre kirchengeschichtlich und staatsrechtlich bedeutenden Schriften verfaßten. Weltverbesserungspläne hatte München nicht im Sinne, als es sich damals daran machte, seine Mauern zu bauen und aus der Brandruine eine neue Stadt erstehen zu lassen. Es dachte nur an sich.

Der Brand, der im Angerviertel ausgebrochen war, über St. Peter und das Rathaus hin zur Burggasse vorrückte, hatte namentlich den Neubau der Pfarrkirche stark mitgenommen. Von neuem mußte St. Peter aufgebaut werden. Dabei gewann es an Ausdehnung nach Osten hin, das Langhaus erhielt sieben Joche und für den Chor wurde auch ein größerer Grundriß abgesteckt. Die drei Chornischen entstanden und das Äußere des Chorhauptes ist bis heute geblieben. Aber nur langsam gingen die Arbeiten vonstatten. Es waren ungünstige Zeiten. Kirchenpolitische Zwistigkeiten brachten das kirchliche Leben allerwegen ins Stocken. Selbst der Gottesdienst wurde aufgehoben. 1328/29 war München im Kirchenbann, und die Stadtgeistlichkeit, die in dem erbitterten Kampfe des Kaisers und der Franziskaner mit dem Papste sich auf die Seite Ludwigs stellte — auch der Dechant von St. Peter gehörte dazu — wurde von Johann XXII. mit dem Interdikte belegt. In solchen Zeitläufen war es ein schwer Ding, einen Kirchenbau zu fördern und das nötige Baugeld aufzutreiben. Erst 1340 soll die Erneuerung der Pfarrkirche beendet gewesen sein, 1368 erfolgte die Weihe. Bis 1386 zog sich der Bau an den Türmen hin



Abb. 7. Der alte Hof (Partie am Hofgraben) 1806 von Quaglio.

Nach Aufleger-Trautmann, Alt-München.

Auch am Alten Hof wurde unter Ludwig gebaut und man gäbe sich gern dem Gedanken hin, daß der Fürst hier für sein eigenes Heim mit größerer Munifizenz als seine Vorgänger Mittel gewährt habe, wenn die Baureste eine solche Annahme bestätigten. Am südlichen Flügel des Vierecks war man unter Ludwig dem Strengen tätig gewesen. Um den Westflügel und um die Lorenzkapelle an der Nordseite der Burg kümmerte sich Ludwig besonders durch Umbau und Erweiterung der Hofkapelle (1324) (Abb. 7). Das Votivbild im National-Museum (Nat.-Mus. Kat. VI. 324) erzählt davon: Kaiser Ludwig und seine zweite Gemahlin Margarete knieen zu beiden Seiten der thronenden Maria mit dem Kinde. Der Kaiser widmet ihr das Modell der Lorenzkirche. Darunter das bayrische Wappen. Plumpe, ungeschickte Figuren, täppische Bewegungen und ein breites Lächeln auf den Gesichtern. Aber doch ist das Relief nicht ohne den Reiz einfältiger Ursprünglichkeit. An dem

Kopfe des Kaisers sind sogar Spuren der Porträtabsicht bemerklich. Drei Statuetten der heiligen drei Könige sind mit ein paar Schlußsteinen auch noch aus der 1816 abgebrochenen Kapelle gerettet und berichten, daß auch die Plastik, und zwar eine augenscheinlich heimische Steinmetzwerkstatt, für den Dienst der Kirche und des Hofes bereit war. Bestechender durch Anmut der Haltung und einen sanften, weichen Fluß der Form ist die Maria aus dem Angerkloster (Nat.-Mus. Kat. VI. 329) die nach der Tradition ein Geschenk des Kaisers sein soll. Das zarte, keusche Werk ist von einem feinen Gefühl durchgeistigt, wie es die Poesie des Marienkults erst geschaffen hatte. Ein Sinn für Anmut und jungfräuliche Schönheit haben dem Meister die Hand geführt. Er schwelgt in weicher Melodik, die aus dem sanften Linienzug und der nachgiebigen Haltung deutlich herausklingt. Kaum eine Kunstepoche ist uns weniger bekannt und steht uns ferner, als diese Anfänge der städtischen und bürgerlichen Marienverehrung. Und doch besitzt sie eigenen Wert, weil sie aus einem schier unergründlichen Quell lyrischer Empfindung schöpft. Mit Bedauern stehen wir vor der Statuette, daß solch tüchtiges Können nur aus dieser einzigen Arbeit bekannt ist.



Abb. 8. Peterskirche. Schrenkaltar.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

Da wir von der Plastik reden, so mag hier auch ein ansehnliches und historisch hochbedeutendes Werk seinen Platz finden, das einstweilen noch in zwei Jahrhunderten der Münchner Geschichte hin und hergeworfen wird, der Schrenkaltar in der Peterskirche (Abb. 8), in der letzten Kapelle des linken Seitenschiffe. Ein Altaraufsatz von 5 Meter Höhe und 2 Meter Breite. Der Aufbau besteht aus einem Doppelstreifen in Hochrelief im unteren Teil und einem dreieckigen Giebel im oberen Teil. Im Tympanon Christus als Weltrichter in der Mandorla, zu Füßen knieend Maria und Johannes. Rechts und links posaunenblasende Engel und daneben das Schrenksche Wappen in duplo. In dem oberen Reliefbild unter Dreipaßbögen der Höllenrachen, Teufel und Verdammte, gegenüber die Himmelsburg Jerusalem mit Mauern und Türmen. In langer Prozession ziehen die Seligen an das Stadttor, das Petrus oben mit

seinem großen Schlüssel zu öffnen sich anschickt. In der Mitte die Särge mit den Auferstehenden, darüber die 12 Apostel in zwei Reihen übereinander sitzend. Am unteren Relief wieder unter Dreipaßbögen Christus am Kreuze, daneben Maria und Johannes, daneben rechts Petrus mit dreifacher Krone und Bischof Ulrich, links der hl. Martin zu Pferde, dem Bettler den Mantel teilend.

Das Werk ist in Aufbau, Darstellung und Komposition ganz eigenartig, vollkommen alleinstehend. Wie man es auch betrachten mag, überall finden sich neue und überraschende Kriterien. Die figurenreiche Erzählung in Stein ist ein erstes Moment. Man würde dergleichen auf einem Altar eher in Malerei auf Tafeln erwarten, allenfalls in Holz. Hier hat ein Steinbildner in höchst selbständiger Ergänzung das unendlich oft dargestellte Thema des jüngsten Gerichtes mit frappanten Einzelzügen in einer ikonographischen Bilderfolge als Ganzes auf den Altar gebracht, wie sie an den Portalen in den Giebelfeldern üblich war. Dabei kommt man schwer über den Eindruck hinweg, daß die langgezogene Erzählung mit ihren mancherlei volkstümlich empfundenen Einzelheiten in diesem Maßstabe sich für das Steinmaterial nicht recht eigne. Als ob eine Malerphantasie die Vorlage entworfen hätte. Oder es sind heterogene Elemente hier in dem Rahmen des Altaraufsatzes untergebracht worden, die ursprünglich anders gedacht waren. Dann zeichnet ein tiefes Gemüt und starke Empfindung — und das ist ein zweites Moment — die Darstellung aus. Auch in den Einzelfiguren, z. B. dem Johannes, durchbricht sie mit innerer Spannung die ikonographisch festgelegte Gebärde. Große Meisterschaft in rein. plastischer Fertigkeit, in der Wiedergabe des Nackten, der Bewegungen und namentlich der Drehung des Körpers kann man dem Meister nicht nachsagen. Aber eine geschickte Hand und ein schnelles Auge haben doch überall das Charakteristische getroffen.

Über die Datierung bestehen noch Zweifel. Gewöhnlich wird das 14. Jahrhundert angegeben, natürlich die zweite Hälfte. Aber mir scheint die Angabe von 1407 der einzige Fixpunkt, an dem man festhalten sollte. Alles andere sind schwankende Hypothesen oder ebensowenig standfeste Attributionen von Fach- und Sachkennern. In der Abschrift einer Urkunde von 1407 (die notariell bekräftigt ist) heißt es, daß Bischof Berthold von Freising dem Bartolomäus Schrenk († 1433) und dessen Brudersohn Lorenz Schrenk die Konfirmation für Altar, Messe und Benefizium in St. Peter erteilt. „Unum altare in praedicta ecclesia parochi in honorem beati Martini Ep. et b. Udalrici confessoris erexerint et de propriis suis bonis pro um presbytero seu capellano perpetuo sibi tenendo copiose dotaverint." Der Stil widerspricht dem Datum 1407 nicht; manch lebendiger Zug und glücklicher Einfall ist sogar für das spätere Datum annehmbarer als für die frühere Ansetzung. Immerhin bleibt auch in dieser jüngeren Periode der Altar ein Unikum. Fast sieht es so aus, als hätte es keiner großen Förderung bedurft, um auch dem Steinaltar in München eine Popularität zu verschaffen, die später der Holzaltar sich erwarb. Freilich war dieser billiger. Gescheitert ist die Bewegung vor allem an dem Mangel eines guten Hausteines in der Nähe der Stadt. Talente und später sogar geniale Kräfte haben nicht gefehlt.

Bei der wohlwollenden und fördernden Haltung, die Ludwig den Städtern gegenüber einnahm, ist es selbstverständlich, daß er auch die Orden kräftig unterstützte, deren Wirkungsfeld überall und allerorten innerhalb der Stadtmauern lag. Die Franziskaner, seine natürlichen Bundesgenossen gegen den Papst, gewannen im ganzen Lande seine Unterstützung und erhielten von ihm Schutz und Schirm, besonders in München. Nach dem Brande von 1327 ließ er ihnen Kirche und Kloster rasch von neuem erbauen. Auch die beiden Ritterorden und die Augustiner Eremiten standen entschieden zum Kaiser. Er und sein Bruder Herzog Rudolf sorgten für den Neubau der Augustinerkirche, die 1290 gegründet und 1294 geweiht

war, nach dem Brandunglück aber auch restauriert, vielleicht sogar neugebaut wurde. Sie gehört zu den stattlichsten Kirchen des 14. Jahrhunderts in Bayern, wenn sie auch der Regensburger Minoritenkirche nicht gleichkommt.

Von der Wirkung des Innenraumes vor der Umgestaltung und Stukkodekoration aus dem Jahre 1620 können wir uns keine rechte Vorstellung mehr machen, doch, das steht fest, war sie eine im Mittelschiff flach gedeckte Basilika mit einem einschiffigen Chore. Der mächtige Bau dient längst nicht mehr kirchlichen Zwecken. Jetzt hantieren in der „Mauthalle" die Riesen der Laderinnung mit Kisten, Säcken und Ballen. Aber was auch immer in diesen hohen Hallen geschehen mag, Profanes oder Sakrales, unentbehrlich ist der ungefüge Baukörper der Augustinerkirche im Straßenbilde der Stadt. Durch nichts wird die Renaissancefassade der Michelskirche so gehoben, wie durch den verwitterten Bau der mittelalterlichen Mönchskirche. Für den Blick aber vom Eck der Eisenmannstraße, einem der schönsten Architekturbilder Deutschlands, bildet ihr hohes Dach die Überführung von der klassischen Säulen- und Pilasterfront der Jesuitenkirche zu den runden Kappen der bürgerlichen Frauenkirche, die alles überragend sich dahinter emporrecken. Ein Bau hebt und stützt den andern. Die Wirkung ist so geschlossen und imposant, als wäre sie von Anbeginn gerade so geplant gewesen.



Abb. 9. Heiliggeistkirche.
Phot. F. Finsterlin.

Eine dritte Pfarrkirche entstand nach der großen Brandkatastrophe in der Heiliggeistkirche (Abb. 9), nachdem schon 1271 die ursprüngliche Filialkirche zu U. L. Frauen von St. Peter abgetrennt und zur zweiten selbständigen Pfarrkirche erhoben war. Ursprünglich, vielleicht lange vor der Gründung der Stadt soll hier eine Eremitenklause gestanden haben, die 1204 einem Pilgerhause Platz machen mußte. 1253 wurde dieses in ein allgemeines Spital umgewandelt und ein Kirchenbau erhob sich, der gleichzeitig mit der Frauenkirche, der zweiten Pfarrei von 1271, zum Mittelpunkt der dritten Stadtpfarrei wurde. Das Spital nahm allmählich einen gewaltigen Umfang an. Bis zur Westenriederstraße erstreckte sich der große Gebäudekomplex, und auf dem heutigen Dreifaltigkeitsplatz bestattete man die Toten des Krankenhauses. Es war eine jener umfangreichen Spitalanlagen, die einen kleinen Stadtteil und ein geschlossenes Gemeinwesen für sich bildeten. Findel-, Armen- und Gebärhaus waren von dem eigentlichen Krankenhause getrennt. Weite Stallungen, Scheunen und Magazine, eine eigene Brauerei gehörten zu der reichen Stiftung. In den 20er Jahren dieses Jahrhunderts erzwang die immer mehr beschleunigte Entwicklung des Tales und Marktviertels die Auflassung der gesamten Krankenstadt und heute steht nur noch die Kirche, freilich auch diese in einer veränderten Gestalt. Die Baugeschichte der dritten Pfarrkirche ist nicht ganz aufgehellt und es bestehen Zweifel, ob der gotische Turm der jetzigen Rokokokirche noch dem 14. oder nicht erst dem Anfang des 15. Jahrhunderts angehört. Wäre ihre Entstehung gleich nach dem Brande gesichert, so würde sie die älteste Hallen-

kirche Bayerns sein. Freilich wäre dann die sichere Behandlung der eigentümlichen Bedingungen des Hallensystems sehr auffällig. Die Seitenschiffe setzen sich als Umgang im Chore fort, er schließt außen neunseitig, innen in fünf Achteckseiten, das Raumbild ist überaus klar und licht. Als architektonische Leistung übertrifft es ohne Zweifel das Chorhaupt der Münchener Frauenkirche. Denn die Engerstellung des letzten Pfeilerpaares ist bei U. L. Frauen nichts anderes als ein Verlegenheitsschluß. Hier aber hebt sich der Chor trotz seiner Zugehörigkeit zum Langhaus doch frei und selbständig ab. Namentlich im Umgang gewinnt man schöne und reiche Durchblicke.

Das Mittelschiff hat ursprünglich eine geringe basilikale Überhöhung, wie etwa U. L. Frauen in Ingolstadt gehabt, bis die Asamsche Renovation im 18. Jahrhundert auch für die Seitenschiffe den Scheitelpunkt der Gewölbe höher führte. Diese Momente in ihrer Gesamtheit machen es sehr wahrscheinlich, daß erst das 15. Jahrhundert den Bau entstehen sah, ehe in der Stadt die größte Bauaufgabe, die Frauenkirche, begonnen wurde.


Abb. 10. Peterskirche.
Phot. F. Finsterlin.

Größere Bauwerke hat das 14. Jahrhundert nur in der Regierung Ludwigs des Bayern hervorgebracht. Nach seinem Tode trat eine Stockung in der Bautätigkeit der Stadt ein, die fast 100 Jahre andauerte. Man wagte nicht, an Neues heranzutreten. Es hielt schwer, das Alte zu erhalten. Mit erstaunlicher Langsamkeit rückten die Arbeiten an St. Peter vor und drohten alle Jahre einzuschlafen. Nur der Energie und finanziellen Unterstützung der Kirchenpröbste Ulrich Poetschner und Konrad Hauser gelang es, die Kirche, nachdem sie 1368 geweiht war, wenigstens mit einem Turme auszustatten, obgleich der Entwurf und der Bauzustand der Front eine Doppelanlage vorbereitet hatten. Sie sammelten ihre Kräfte für den Mittelturm (Abb. 10), den sie an der Westseite zwischen den beiden Turmstumpfen zu einer die ganze Baugruppe beherrschenden Höhe emporführten. „Sie bauten ihn mit Zimmern und allem Holzwerk und dem Paufried all hinauf 1386; sie nahmen die Glocken aus dem alten Turm und brachten sie hinauf in den oberen Turm, wohin sie auch die Uhr und die Sturmglocke brachten. Die alten zwei Türme bereiteten sie mit Gemäuer und Tächern.“ 1380, 2. August, erteilte der Kardinal St. Praxedis Pileus einen 100tägigen Ablaß allen Wohltätern der Kirche und einen 40tägigen „infra missam in elevatione corporis domini intexis genibus orantibus.“ Die Mittel müssen trotzdem nicht ausgereicht haben, da die Ausgaben groß waren. Da kam den Münchnern ein wunderbares Ereignis zu Hilfe. Der Franziskaner Jakob Dachauer hatte in der Nikolauskapelle in Andechs in merkwürdiger Weise köstliche Reliquien gefunden, Stücke von der Dornenkrone Christi und der Lanze des Longinus. Der unvergleichliche Schatz wurde nach München gebracht und sogleich tauchte der Gedanke auf, nach dem Vorbilde des Jubeljahres, das man 1370 in

Rom gefeiert hatte, ein Gnadenjahr in München zu begehen. Herzog Stephan der Kneißel soll durch Gesandtschaft den Papst um Genehmigung des Planes gebeten haben. Der Papst ließ sich bereit finden und 1392 schrieb Bonifacius IX. „omnibus vere contritis et confessis“ einen Jubiläumsablaß vom 7. März bis 2. August aus. „In ganz Bayern war der pest frid, so daß die Pilgrim sicher gingen und ritten Tag und Nacht, Mann und Weib und niemand dem andern nichts tat.“ Der Zulauf war sehr groß, zumal auch der Herzog allen Pilgern sicheres Geleit gewährte. Man rechnet, daß wöchentlich etwa 60000 Menschen hinzuströmten und daß an etlichen Tagen die Zahl der anwesenden Fremden 40000 betrug. Von Pfingsten bis Jakobi sei kein Tag vergangen, an dem nicht in München eine Augsburger Metzen voll Regensburger Münze geopfert wurde. Die Hälfte dieser Einkünfte hatte sich der päpstliche Stuhl vorbehalten. Als jedoch ein päpstlicher Bote das Jahr darauf das Geld verlangte, verweigerte die Stadt die Herausgabe, was in Rom Veranlassung gab, die Münchner mit einem Mahnschreiben des Papstes zu beehren. Ob sie dann wirklich gezahlt haben? (Abb. 11).

Nun atmete man auf. Die Arbeiten an der Kirche kamen wieder in Fluß und auch für die Innenausstattung und den Altardienst fiel etwas ab. Die Kirche verfügte schon vorher über einen ansehnlichen Besitz an Ornaten, Paramenten, silbernem und goldenem Altargerät, wie das Inventar vom 11. Juli 1374 bestätigt. „Alles aber,“ erzählt der geistliche Rat E. Geiß, „was damals an Gold, Edelstein, Silber und kostbaren Stickereien vorhanden war, hat der Zahn der Zeit hinweggenagt.“ Nur der Zahn des hl. Petrus, den Kaiser Ludwig aus Rom mitgebracht hatte, blieb verschont und wird den Gläubigen noch heute zur Verehrung dargereicht“ (p. 22). Stellen wir alle diese Nachrichten zusammen, so läßt sich daraus schließen, daß die Peterskirche als Außenbau, den Turm einbegriffen, gegen Ende des 14. Jahrhunderts ihre Gestalt erhalten hatte, in der sie bis zu dem Renovationswerk unter dem Kurfürsten Max I. 1630 blieb. — Damit hatte sie auch in der Silhouette der Stadt durch ihren breiten Frontturm, der über die Dachfirste hinaus gewachsen war, einen Platz bekommen, vorerst noch ohne den oberen Aufsatz, der erst im 17. Jahrhundert hinzukam. Für eine Ausschmückung des Portales aber geschah nichts mehr. Manche bescheidene Kirche älterer Zeiten hat die vielgewandte Dekorationskunst der Gotiker, die zeichnerische Gabe der Architekten wie die fleißige Figurenbildnerei der Steinmetzen, im rechten Augenblick ausgenutzt und im 14. Jahrhundert oder noch später die Stirnwand mit einem schönen Portale geziert, in dessen weiter Halle bis zum Scheitel der Gewölbe hinauf der Statuenkreis der Heiligen und Ältesten der Kirche von Adam und Eva an aufgestellt wurde, als ob es gälte, das ganze Spielpersonal eines Osterspieles mit allen Statisten vor Augen zu führen. Für St. Peter war dergleichen nicht einmal geplant. Die Vorhalle ist modern, ein schwächliches Machwerk. Nach dem Kompromiß, der zum Schaden der Doppeltürme ausfiel, blieb der Mittelturm mit seinem breiten, kahlen Sockel ein Flickwerk. Aber just dies unorganische Wachstum mit seinen springenden Perioden hat ihm eine originelle Form gegeben, an der nicht gerüttelt werden sollte. Auf den ältesten Stadtplänen erkennt man schon deutlich den breitschultrigen Petersturm, der neben den Frauentürmen fast als unbestrittener Alleinherrscher über der Stadt aufragt. Nun muß er sich's freilich gefallen lassen, daß das Bürgertum des 20. Jahrhunderts ihm einen riesigen Nachbarn auf dem Rathaus aufrichtet, der ihn wohl zusammendrücken und wieder einschrumpfen lassen wird. Merkwürdig, es ist wie im Mittelalter so auch jetzt noch: wenn einmal die Baulust eines reich und stark gewordenen bürgerlichen Gemeinwesens sich regt, dann will es gleich hoch hinaus. Die Rathaustürme wachsen dann mit verblüffender Geschwindigkeit bis in den Himmel hinauf.

Im 14. Jahrhundert sah der Petersturm auf dem „Schrannenplatz" oder dem „Markt", wie früher der Marienplatz hieß, auf mehrere Gebäude, die wieder verschwunden sind. Da stand das „Dinghaus", in dem öffentlich Recht gesprochen wurde, ferner die herzogliche Münze an Stelle der Mariensäule, und die Allerheiligen- oder Gollirkapelle, die der Ritter Ainwig der Gollir gestiftet hatte. 1480 wurde sie abgebrochen. Auf der Ostseite beim Taltor stand schon ein Rathaus, über dessen ursprüngliche Gestalt wir indessen keine genauen Nachrichten besitzen.

Die Bürgerschaft war noch ganz von den dringendsten Aufgaben ihrer wirtschaftlichen Ordnung, des Stadtrechtes und der Verkehrsleitung hingenommen, zu denen die schwerwiegenden Entscheidungen über die Standes- und Berufsgerechtsame hinzukamen. Die Kunst wurde nur gelegentlich gerufen. Ihre Stunde schlug später.



Abb. 11. Peterskirche und altes Rathaus.
Phot. Würthle & Sohn.



Abb. 12. Frauenkirche. Nordseite.
Phot. Würthle & Sohn.

Bürgerliche Gotik. Der Bau der Frauenkirche. Blühende Stadtkunst.

Die Bauten an St. Peter sind das bemerkenswerteste Ereignis der Münchner Baugeschichte nach des Kaisers Ludwig Tode. Als Ergebnis einer halbhundertjährigen Periode ist diese Leistung nicht groß und ihre Geringfügigkeit wird in noch schärferes Licht gerückt durch den Mangel größerer Unternehmungen auch in der anderen Hälfte des Jahrhunderts. Und doch war dies die Zeit des aufblühenden Bürgertums. Für seine Verfassung und soziale Gliederung hat München damals viel gewonnen. Innere Kämpfe blieben ihm nicht erspart, denn das Ringen der Handwerkerpartei um das Stadtregiment führte zu Revolten, Straßenkämpfen und erbitterten Befehdungen des Patriziates. Trotzdem gediehen Handel und Gewerbe, wenn sie sich auch nicht mit der schwungvollen Schnelligkeit entwickelten, die damals in der Wirtschaftsgeschichte von Augsburg, Regensburg, Ulm und Nürnberg eintrat. Immerhin wuchs mit der Einwohnerzahl auch der Wohlstand. In München läßt sich für 1370 ein Steuerkapital von 52600 Pfund, für 1397 von 130000 Pfund für 1500 von 480900 Pfund berechnen. Aber es fehlten augenscheinlich die Kräfte der Initiative. Im Schoße des eigenen Bürgertums waren sie noch nicht erwacht. Vielleicht wären sie schon damals von den Herzögen ausgegangen, wenn nicht die unablässig sich verjüngende Zwietracht im Hause Wittelsbach Intelligenz, Tatkraft und Machtmittel gerade der befähigtsten Fürsten zersplittert hätte. Verlor damit das Haus an Ansehen gegenüber der Reichsgewalt, so war der Verlust der besten Bildungskräfte im eigenen Lande noch größer. Es fehlte der überragende Mittelpunkt sowohl für die politischen Ziele als die wirtschaftliche Konsolidation, für die

dynastische Disziplin im Hause und vollends für künstlerische Förderung. Für die kleineren Residenzen Ingolstadt und Landshut, selbst für Straubing und Burghausen waren diese zahlreichen Hofhaltungen eine Gunst des Glückes. Namentlich Ingolstadt hat eine schnell aufsteigende Periode erlebt, als das französische Gold Ludwig des Gebarteten sich über die Stadt ergoß, und es ist nicht zu leugnen, daß Landshut und Ingolstadt, sowohl an Residenzbauten als an bürgerlichen und kirchlichen Großwerken München überflügelten. Diesen Vorsprung hätte sich München wahrscheinlich nicht abgewinnen lassen, wenn die Wiedervereinigung des drei-, und eine Zeitlang sogar viergeteilten Hauses schon 100 Jahre früher geglückt wäre, statt erst 1504. Denn merkwürdig früh regten sich im Wittelsbachischen Hause die mäcenatischen Neigungen, vorerst noch ganz im Sinne der Zeit für kirchliche Zwecke, bald aber auch selbständig den humanistischen Interessen zugewendet, wie sie italienische Bildung überall in Europa zum Ideal der Fürstenerziehung machte. — Solche Symptome der Renaissancegesinnung finden sich bei der eigenartigen Erscheinung des Herzogs Sigmund. Aber sie treten bei ihm in einer merkwürdigen Übertreibung des Äußerlichen auf, so daß ich vermute, das Modeideal dieses Sonderlings sei mehr am Burgundischen Hofe oder in den reichen Niederlanden zu suchen, als im Bereiche mediceischer Bildung. Man denkt an die bunten Bilder vlämischer Miniaturen, die von den Luxusgewohnheiten der Fürsten und Grafen und ihrem üppigen Spiel in Liebesgärten und Rittersälen erzählen, wenn man hört, wie dieser resignierte Fürst seine Tage hinbrachte. Er war frei von der unseligen Streitlust und dem Anspruch auf Mitregierung, den in dem letzten Zeitraume alle männlichen Glieder des Hauses Wittelsbach gestellt hatten. Er verzichtete auf die Entscheidung der Waffen gegenüber seinem jüngeren Bruder Albrecht und überließ ihm schließlich die Regierung ganz. Er trat ins Privatleben, um seinen Passionen zu leben. Jagd, Musik und Kunst, galante Damen und Liebesabenteuer nahmen ihn gefangen. „Ihm war wohl mit schönen Frauen und weißen Tauben, Pfauen, Meerschweinchen, Vögeln und allerlei seltsamen Tierlein." Eine eigene geistliche Hofkapellle in roten Kappen mußte ihm täglich die Horen singen. Sein Lebenlang kleidete er sich in schwarz, rot und weiß. Verschwendungssucht und Schuldenlast störten nie seinen Seelenfrieden und hielten ihn ebensowenig von allerlei Bauunternehmungen an seinen Schlössern in Dachau, Starnberg, Grünwald und Blutenburg ab. Fast sieht es aus, als habe ihn die luxuriöse Renaissancebegierde, die Bauleidenschaft, ergriffen, die freilich zuerst der Kirche zugute gekommen ist. Sind die Kirchen auch klein und nichts weniger als kostbare Hofkapellen, so ist es doch bemerkenswert, daß der fürstliche Lebemann sein durchaus nicht großes Einkommen für eine ganze Reihe von Stiftungen hergab. Er baut 1478 die Kirche in Pipping und läßt sie ausmalen, 1490 errichtet er in unmittelbarer Nachbarschaft die Kirche zu Blutenburg, die ein Juwel Münchner Plastik, die holzgeschnitzte Madonna mit den zwölf Aposteln birgt. Untermenzing entsteht 1492 und 1499 Aufkirchen. Der Eifer im Dienste der Kirche ist ein bemerkenswerter Zug. Schon bei diesem Fürsten des 15. Jahrhunderts regt sich etwas von der bigotten Kirchlichkeit Wilhelms V., und wäre ihm das Leben nicht so verführerisch erschienen, so hätte er sich am Ende auch zur Weltflucht und zum Klausnerleben entschlossen, wie der Jesuitenzögling des 16. Jahrhunderts, der in der Einsiedelei von Schleißheim seine Tage beschloß. Schließlich darf nicht vergessen werden, daß eine Inschrift meldet, der Herzog habe den Grundstein zur Frauenkirche gelegt. Nicht als ob sie eine Hofkirche wäre. Sie ist der Typus einer spätgotischen Stadtpfarrkirche, groß, weiträumig, nüchtern und einfach bis zur vollkommenen Schmucklosigkeit, nur Mauermasse und Rohbau, in allem das Gegenteil einer höfischen Schöpfung, aber doch merkwürdig, daß bei der Gründung dieser Volkskirche als einziger inoffizieller Teilnehmer des Fürstenhauses eben der resignierte Herzog Sigmund auftritt.

Unter günstigeren Umständen wäre zweifellos die 100jährige Lücke in der Baugeschichte Münchens nicht so klaffend gewesen. Bürgerliche Wohlhabenheit und fürstlicher Bausinn hätten sich früher verbunden, statt getrennt ihre eigenen Wege zu gehen. Sie hätten gemeinsam von dem in vollster Frucht stehenden Baum der Gotik die reifen Spätlinge gepflückt für die Bereicherung der Stadt mit Denkmälern und Großwerken der Kunst. So aber geschah es, daß Münchens größter Kirchenbau, die Frauenkirche, ganz als ein Riesenwerk bürgerlicher Tatkraft und städtischer Kirchlichkeit aufgeführt wurde. Weder der Ehrgeiz kirchlicher noch der Schirm weltlicher Fürsten haben an ihr einen Teil. Sie ist keine Kathedrale und Bischofskirche, kein dynastisches Denkmal der herzoglichen Macht, sie ist eine Volkskirche, ein städtisches Münster. Das geht allein daraus hervor, daß im Grundriß (Abb. 13) der mächtigen Hallenkirche nur an die Bedürfnisse der Gemeinde und des Klerus gedacht ist. Nirgendwo wird auch nur mit einer Andeutung verraten, daß auf den Hof oder den Herzog im Plane Rücksicht genommen worden wäre.

Die Vorgeschichte des „Frauenbergls" und der Kirchenbauten vor dem Neubau der Spätgotik liegt im Dunkel und wird wohl nicht so leicht aufgeklärt werden können. Ursprünglich dürfen wir eine Kapelle im romanischen Stile annehmen, wahrscheinlich der Jungfrau Maria geweiht. 1271 wurde eine zweite Pfarrei, eine

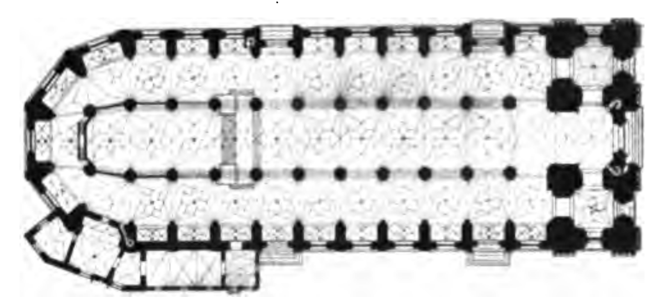


Abb. 13. Frauenkirche. Grundriß.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

„Frauenpfarre" durch Bischof Konrad von Freising errichtet (Bestätigungsurkunde von Papst Gregor X. 1273). Damals wurde die „simplex capella" ohne Zweifel vergrößert und deren Reste scheinen 1849 in den Grundmauern auf dem Frauenfreithof wieder ans Tageslicht gekommen zu sein. Die alte romanische Kapelle aber, die den hl. Michael als Patron erhielt, scheint als Totenkapelle fortan benutzt worden zu sein. Jedenfalls gingen die Bauherren der Frauenpfarre bei dem Neubau von 1468 rücksichtslos gegen das Alte und Bestehende vor und machten die zweitürmige Kirche des 13. Jahrhunderts dem Erdboden gleich, denn ein neuer Bauplatz ließ sich nicht auftreiben. Stadtmauern und Friedhof gestatteten keine Erweiterung des alten. Die eingerissene Kirche von 1271 hatte zwar keine Krypta, aber außer drei Altären im Chore noch 15 bis 21 Altäre, eine auffallend große Zahl. Wie bei allen großen Neubauten, wenn erst der gute Wille zu etwas Außergewöhnlichem da ist, wurde auch bei der Frauenkirche von der Baufälligkeit der alten Kirche gesprochen, gleichsam als Entschuldigung radikaler Maßnahmen gegen das mit der Geschichte der Bevölkerung schon seit 1½ Jahrhunderten verwachsene Gotteshaus. Für die Schadhaftigkeit der alten Kirche öffneten sich aber wohl erst die Augen, als in den Nachbarstädten außerordentlich stattliche Kirchen im modernsten Stile errichtet worden waren. In Landshut hatten die Bürger das kühne und elegante Prachtstück der bayerischen Hallenkirchen mit seinem schlanken und hohen Turm, die Martinskirche, aufgeführt, in Ingolstadt wuchs die ernste und geräumige Frauen-

kirche, Freising baute eine neue Pfarrkirche zu St. Georg, Moosburg fügte der romanischen Basilika einen luftigen Chorbau an, selbst Wasserburg und Neuötting, auch Straubing fanden Mittel und Kräfte, um neue Kirchenbauten zu beginnen und zu glücklichem Ende zu führen. Auch das Bauen ist eine ansteckende Leidenschaft, die oft schon ganze Städte zu einem gewagten Spiele fortgerissen hat. Da war es für den Pfarrklerus von U. L. Frauen ein Leichtes, lokalpatriotisches Selbstbewußtsein und die niemals versiegenden Triebe frommer Kirchlichkeit und opferfreudiger Religiosität zu wecken und den Plan eines Neubaues ins Leben zu rufen. Lange Zeit schrieb man das Verdienst der Anregung und der Dotierung des gewaltigen Unternehmens allein dem Herzog Sigmund zu. Aber für beides hätten seine Kräfte nicht ausgereicht. Die Stadt baute, die Stadt gab das Geld, die Stadt berief den Baumeister und die Stadt hat auch mit Benützung der üblichen Hilfsmittel die Kirche fertiggestellt. Der Herzog, der sich bei seinem Regierungsverzicht die Vergebung geistlicher Lehen vorbehalten hatte, vollzog nur die Feier der Grundsteinlegung als Patronatsherr. Zum Gedächtnis daran (9. Februar 1468) zeigt ihn ein in der Frauenkirche aufbewahrter Votivstein vor Maria knieend. Ein halb Jahr später ging man daran, die Türme niederzuwerfen. „Prima Augusti, item, den Turm hat man undergraben und pelzt und an dem tag niedergeworfen und ging durchschlechts aufeinander nieder ohne schaden des pfarrhofes. Und wurde ein groß Kot und gestain obeinander und ward das selbe durch die menig des Volkhs, Mannen und Frauen, vast edlen und unedlen, arm und reich, Bürgerin und ander Frauen und jungfrauen, jung und alt, clain und groß, mit viel gürigen mie und arbeit andechtigkhlich alles ab der hofftatt abgeraumt und getragen alles bei 10 tagen."

Das war der Nordturm, der am 1. August 1468 fiel. Anfang Mai 1470 geschah ein gleiches mit dem Südturm. 1472 wurden Schutt und Steine der Bauruine vollkommen beseitigt. Herbst 1473 waren die äußeren Umfassungsmauern und die Pfeiler in ihrer ganzen Höhe aufgeführt.

Bis zu diesem Punkte hatte Baumeister Jörg Ganghofer von Sixthesselbach bei Moosburg die Arbeiten selbständig geleitet. Er heißt auch Jörg, der Maurer von Polling. Über seine künstlerische Herkunft ist nichts bekannt. Er taucht aus dem Dunkel auf und beginnt sofort das umständliche Werk. Soviel ist sicher, er gehörte nicht zu den großen Baumeistersippen, die in den Dombauhütten der großen Dome von Regensburg, Ulm und Straßburg saßen und ihr Wissen und Können auf Kind und Kindeskinder erbweise vermachten. Die Parler, Enzinger, Bötlinger und Roritzer waren die herrschenden Familien, die unter sich wieder verwandtschaftliche oder wenigstens berufliche Verbindungen aufrecht erhielten. In Rang und Ansehen tiefer standen die Stadtbaumeister, die für alle Nutzbauten eines Gemeinwesens oder für einen bestimmten Auftrag und Bau auf Jahre oder Lebenszeit verpflichtet wurden. Zu ihnen scheint Ganghofer gehört zu haben, der just im Jahre 1468, als der Stadt München Baumeister in Rechnungen und Urkunden erscheint. Wodurch er sich das Vertrauen für eine solch außergewöhnliche Aufgabe erworben hatte, kann nicht einmal geahnt werden. Genug „Jörg der maurer" nahm seine Sache sehr ernst, und die Auftraggeber hielten es für geboten, ihn sogar noch auf Studienreisen zu schicken, ehe er den Entwurf abschloß und an die Ausführung ging. 1470 besichtigte er St. Ulrich in Augsburg und das Ulmer Münster. Er reiste auf Kosten der Stadt. Vor Beginn der Wölbung wurde Meister Matteis von Eichstätt um sein Gutachten gefragt und 1474 berief die Stadt eine Sachverständigenkommission, in der die berühmtesten Fachleute zusammentraten. Meister Moritz von Ulm, Konrad Roritzer von Regensburg, Friedrich Sphys von Ingolstadt und Michel von Pfarrkirchen, eine weniger bekannte Größe, erschienen, prüften Meister Jörgs Pläne, Risse und Arbeiten und

hießen alles gut. Auch vom Stephansdome in Wien wurde ein solches Gutachten eingefordert, bei dem der Regensburger Roritzer ebenfalls seine Meinung abzugeben hatte. Nach dem umständlichen Ratschlag der Berufenen begann Jörg die Wölbung und beendigte sie bis 1477. Vom März 1477 bis Juli 1478 wurde der Dachstuhl mit dem Holz von 140 Flößen, etwa 2100 Bäumen aufgebracht. Ging das Technische gut von statten, so drohte die allgemeine Kirchenbaukalamität, die über jedem Bau als Unstern schwebte, plötzlich das Werk in Gefahr zu bringen. Die Kassen waren geleert, das Kirchenvermögen aufgezehrt, die Stadt hatte sich erschöpft. Aber der Klerus wußte Rat in der Not. Er erwarb von Papst Sixtus IV. 1479 einen großen Ablaß. Die Gnadenzeit währte von Samstag vor Lätare 1480 bis zur Vesper des Sonntags Judika, also acht Tage. Da waren täglich in der Frauenkirche zwei bis drei Predigten, am ersten Tage saßen 270 Priester zur Beichte und in den anderen Tagen „nit viel minder". In den beiden nächsten Jahren 1481 und 1482 wurde der achttägige Ablaß erneuert. Man zählte in diesen drei Gnadenwochen 123 700 Beichtende, im ersten Jahre 65 000, im zweiten 24 000 und im dritten 34 700. Der Bauschilling wurde durch die Spenden der Pilger und Beichtenden um 15 232 Gulden und 4 Schillinge vermehrt. Die Taxe betrug so viel als der Zahlende in einer Woche für seinen Lebensunterhalt brauchte. Nach der Zahl der in Bewegung befindlichen Volksmassen übertraf also das Gnadenjahr von 1480 den großen Indult von 1392 um ein beträchtliches Teil. Nach zeitgenössischen Berichten war der Münchner Ablaß eine der größten Volksmissionen des späten Mittelalters. Wie damals bei St. Peter kaufte man auch jetzt mit dem Bargeld gleich die Paramente, und es wurden allein um 420 Gulden 35 Ellen (Prätzen — braccie — Ellen) „güldens Tuch" aus Venedig bezogen.

Das Werk war wieder flott gemacht. Die Altäre wurden schon seit Jahren aus der alten Kirche allmählich übertragen. Nun begann man die Türme und 1488 waren auch sie zum Abschluß gekommen. Ihre höchst originellen Kupferhauben erhielten sie aber erst später. In Schedels Weltchronik 1492 fehlen sie noch auf den Türmen, aber auf dem Holzschnitt von Nikolaus Meldemann von 1530 sind sie bereits in der Kontur bauchiger Kuppeln aufgezeichnet. Am 14. April 1494 fand die Weihe statt.

Ein wichtiges Ereignis für die innere Organisation des Pfarrklerus und das Ansehen nach außen war die Errichtung eines Kollegiatstiftes bei U. L. Frauen, das mit Chorherren und Präbenden von Habach, Ilmmünster und Schliersee besetzt wurde und alle Güter, Renten und Einkünfte der aufgehobenen Stifte bezog (1502).

Meister Jörg war es beschieden, „mit seiner Hand den ersten, mittleren und letzten Stein an diesem Bau zu vollführen." Er starb bevor der Dachstuhl aufgesetzt wurde (1488).

Die Frauenkirche ist eine dreischiffige Hallenkirche mit eingezogenen Strebepfeilern. Zwischen den Pfeilern Kapellen. An der Westfront hat die Kirche zwei Türme und zwischen ihnen eine Vorhalle. Das Langhaus hat zehn Joche. Ohne Querschiff setzt der Chor an mit einem Umgang, der als Fortsetzung der Seitenschiffe um das erhöhte Presbyterium herumgelegt ist. Der Abschluß nach außen ist aus fünf Seiten des Zehnecks konstruiert. Nach innen aber, dem Hauptaltar zugewendet, hat man statt eines polygonalen Abschlusses sich mit einer Annäherung und Engerstellung der letzten Pfeiler begnügt, eine simple und pfiffige Lösung zugleich.

Fünf Portale bilden die Zugänge zur Kirche. An der westlichen Stirnwand das Hauptportal mit einer weiten hallenähnlichen Öffnung, hoher spitzbogiger Laibung und tiefgeführten Gewänden. Am zweiten und siebenten Joche je ein Seitenportal nach Norden und Süden.

Die Stützen sind achteckige Pfeiler ohne Kapitelle. Nur die Scheidbögen haben für die mittlere Wulst Kragsteine, während die seitlichen glatt im Pfeilerkörper verlaufen — eine empfindungslose Überführung des Bogens in die Stütze, die in bayerischen Hallenkirchen nicht selten ist.

Die Kapellenreihe zwischen den Strebepfeilern hat für das Innere die räumliche Bedeutung eines vierten und fünften Seitenschiffes, zumal sie bis zum Gewölbeansatz offen sind. Unter sich sind die Pfeiler in der Kämpferhöhe des Hauptschiffes durch Scheidbögen auf Kragsteinen verbunden. Nach vorn, den Seitenschiffen zu, haben sie eckige Dienste und kleine Profilkapitelle. Die Gewölbe sind figuriert; eine Netzkonstruktion von einfacher und genügsamer Linienführung. Die Kapellen haben spitze Quertonnen mit angeklebten Rippen in der fingierten Tracierung eines Netzes. Die Fenster sind vierteilig, am Chorschluß fünfteilig, alle außergewöhnlich hoch mit reichem Maßwerk besetzt. An der Nordseite die Sakristei.

Dem Material nach ist die Kirche ein Backsteinbau (Abb. 12) auf einem Sockel von Nagelfluhe. Die Gliederung des Außenbaues in der Vertikale geschieht durch breite glatte und kaum hervortretende Lisenen, die vom Sockel bis zum Gesims laufen, das nur aus Hohlkehlen und Platte besteht. Diese Lisenen markieren die Außenflächen der Strebepfeiler, also die eigentliche Mauerwand. Auch die Türme werden in ihren verschiedenen Stockwerken durch die Lisenen eingefaßt, die aber hier mit Stab- und Maßwerk in Tuff dekoriert sind. An jedem Geschoß wird die Mauerfläche oben in der Horizontale durch einen Kleeblattbogenfries abgegrenzt. Die Türme steigen bis zur Höhe des Dachfirstes auf viereckigem Grundriß, dann springen sie ins Achteck über. An den schmalen Schrägen Strebepfeiler. Der Hals ist ein niedriges polygonales Geschoß in der Form eines Ringes oder rudimentären Tambours, auf dem dann die Kuppeln aufsetzen.

Seiner kunsthistorischen Stellung nach gehört das Frauenmünster mit St. Martin in Landshut und der Frauenkirche in Ingolstadt in eine Gruppe. Alle drei sind Hallenkirchen in Backstein, alle von verschiedenen Meistern erbaut, die vielleicht kaum in persönlicher Beziehung untereinander gestanden haben. Aber zeitlich und örtlich sind sie benachbart und in nicht zu großen Abständen nacheinander entstanden, und alle drei haben Eigenarten, die nur hier in Bayern beobachtet werden. Ohnegleichen in schlanker Eleganz steht St. Martin da. Was mit der technisch gerade noch erlaubten Sparsamkeit des Materials in der Dicke der Pfeiler und Mauern, in der verschleierten Funktion der Streben und Widerlager und in der schwebenden Leichtigkeit des Gewölbes zulässig war, ist hier erreicht. Dabei ist das Raumbild weit, licht und fast von heiterer Stimmung. Ein äußerstes Wagnis in der statischen Rechenkunst ist hier gelungen. Als ob es gegolten hätte, ein zierliches Traumbild dem Winddruck und Wetterunbill auszusetzen und Jahrhunderten zu trotzen. Die Widerstandskräfte des toten Materials sind auf die knappeste Form zurückgeführt und zur höchsten Leistung angespannt. Und wie ist der Begriff der Halle erschöpft bis in seine letzten Konsequenzen! Nun ist von einem Langhaus nicht mehr die Rede. Das unaufhörlich wiederholte Programm des christlichen Kirchenbaues, die Basilika, ist plötzlich von einem erfinderischen Kopf, indem er das Richtungsmoment der Längsachse scheinbar sich auch zu eigen machte, dennoch in sein Gegenteil verkehrt. Technisch und architektonisch eine verblüffende Leistung. Wie ist hier alles Grazie, Geschmeidigkeit der Gelenke, Straffheit der Sehnen und dabei freie architektonische Meisterschaft, die ein altes gotisches Bauideal des schwebenden Hochbaues mit neuen Gedanken und doch alten technischen Mitteln erreicht.

Der Meister der Ingolstädter Frauenkirche ist von ganz anderem Holze geschnitzt. Die seiltänzerische Sicherheit des Landshuters besitzt er nicht. Er ist



kerniger und gemessener. In ihm steckt schon mehr von rein bürgerlichem Wesen. Die Schwere des Verantwortungsgefühles drückt ihn. Ein guter Bürger hat es auf dem Gesicht geschrieben, daß er ein Freund der Ordnung ist und nur an seinen Beruf denkt. Und sein Beruf ist immer sorgenvoll und erfordert einen ganzen Mann. Deshalb verliert er sich nicht in Spekulationen und Wagnissen, sondern bleibt auf der goldenen Mittelstraße. Der Ingolstädter wollte nicht erstaunen oder verblüffen, er wollte stimmungsvoll sein und rühren. Er liebt den Wohlklang in Formen und Verhältnissen. Mit seltenem Feingefühl hat er die Proportionen zwischen Höhe und Länge der Schiffe abgemessen. Im Querschnitt ist die aufstrebende Vertikalrichtung klar und entschieden betont, aber nicht übertrieben. Die Pfeiler, wenn auch keine Masten, sind knapp und doch massig, und weit genug gestellt, um die Einheit der drei Parallelschiffe im Begriff der Halle auszudrücken. Trotzdem hat er sich eine kleine Untreue gegen das einmal angenommene System erlaubt und das Mittelschiff um ein Geringes überhöht. So sehr steckt ihm die basilikale Idee im Blute. Chor und Umgang hängen als natürliche Fortsetzung mit dem Langhaus geschlossen zusammen. Nur an der Fassade vergißt er sich völlig. Hier begeht er einen Beckmesserstreich. Welch Unding, die Türme, rechtschaffen viereckige Fronttürme, übereck vor die Stirnwand zu stellen! Das ist wohl nur einmal versucht worden und natürlich mißglückt.

Meister Jörg Ganghofer ist eine ebenso abgeschlossene Natur von fest umschriebenen Grenzen, wie die beiden Vorgänger. In seinen geistigen Anlagen hat er nichts mit ihnen gemein und noch weniger in seinem Temperament. Er besitzt nicht die leichte Ader und die abgestimmte Gleichmäßigkeit, die jene auszeichnen. Aber er weiß was er will und arbeitet mit allen Kräften auf sein Ziel los. In seinem Kopf steht das Bild kolossaler Höhenentwicklung, wie er es am Ulmer Münster gesehen hat. Seinem hausbackenen Ernst hat die einfache Tüchtigkeit von St. Ulrich Eindruck gemacht. Er will bei seinem Bau die kolossale Höhe wirken lassen. Die steilen schwindelnden Linien der Pfeiler in ihrer monotonen Wiederholung haben es ihm angetan. Darüber läßt er alles andere außer Acht. Er hat den Pfeilern einen so starken Durchmesser gegeben und sie in so kurzen Abständen aufeinander folgen lassen in den schmalen zehn Jochen, daß das Raumbild der Halle von keinem Standpunkt aus zur Geltung kommt. Die Durchblicke werden überall von der Linienflucht der senkrechten Pfeilerkanten durchschnitten. Die Längsrichtung der Hauptachse vom Portal zum Chor drängt sich allerorts vor und erweckt den Eindruck einer hohen engbrüstigen Kathedrale. Man wird sich der Querachse, die durch die tiefen Kapellen zu beiden Seiten der Nebenschiffe noch verstärkt ist, nur bewußt, wenn man sich senkrecht zur Umfassungsmauer aufstellt. Weiträumigkeit besteht lediglich durch die Höhe und Länge der Schiffe, aber nicht durch die Breite (Abb. 14). Und doch war diese Einheit des Raumbildes in der Hallenkirche theoretisch die Hauptsache. Insofern hat sich Ganghofer gegen ein Grundprinzip seines Systems vergangen. Die Gewölbe sind zudem auffallend flach und im Hinblick auf die unbesorgte Überleitung der Scheid- und Gurtbögen unmittelbar in den Pfeiler, ohne die stützenden und abfangenden Zwischenglieder der Kapitelle, ist die Decke auf dem Pfeilerwalde ein verunglückter Abschluß; ein kurzes eiliges Finale nach einem mächtigen und umständlich vorbereiteten Anlauf. Gefühl für Harmonie ist dem „Maurer von Polling" nicht eigen, um so mehr Sinn für gediegene Meisterschaft und technische Dauerhaftigkeit. Ihm zuliebe hat er die Stützen so robust gebildet und die Strebepfeiler so tief ins Schiff gezogen. Überall, an allen Ecken und Enden bricht seine Sorge und sein Ehrgeiz durch, daß es nur hält. Und es muß halten. Aber des Landshuters keckes Wagstück ist auch nicht umgeblasen worden. Zeigt schon die Behandlung der Durchschnitte und Profile die harte Faust des Werkmeisters, so steigert sich der Eindruck des Schwer-

fälligen noch durch den Mangel jeglicher Schmuckform. Ganghofer ist selbst der harmlosesten Gelegenheit zur Dekoration aus dem Wege gegangen. Wohl, weil er mußte. Denn es hatte Mühe gekostet, das Geld für den Bau allein zu beschaffen; und Zierstücke, Steinmetzarbeit, vollends gar Figuren und Statuen im Budget eines Bauwerkes zu streichen, das liegt seit langem in der Münchner Luft. Für solchen Schnörkel und Zierat hatte selbst der ornamentale Dekorations-



Abb. 14. Frauenkirche. Inneres. Hauptschiff.
Phot. Ferd. Finsterlin.

geist der Spätgotik nichts übrig, wenigstens am Münchner Stadtmünster nicht. Daraus Ganghofer einen Vorwurf zu machen wäre ungerecht. Und wie wäre wohl seine Formensprache ausgefallen? Er ist alles andere, nur kein glänzender Formalist. Trotz aller Sprödigkeit und dem Mangel eines feinen Gefühles für Sinn und Wesen der kleinen Form sind die Hauptgedanken überzeugend und imponierend herausgebracht. Der Bau hat Charakter. Er ist ein Individuum. Er sagt deutlich was er will. Unter den Bauten des gleichen Typus zeichnet er sich aus durch Stammesart, besonderen Wuchs und ein knorriges, selbstbewußtes Wesen. Der männliche Ernst spricht nicht nur aus der Größe des Bauwerkes,

mehr noch aus der haushälterischen Schlichkeit und schmucklosen Mauersolidität der glatten Wände und der trutzigen Riesenhaftigkeit des Turmpaares. Wie sie felsenstark aus dem Massiv der Fassade sich aufrecken! (Abb. 15). Wie kurzhalsig sie sind bei aller Länge, und wie gut stehen ihnen die runden dickköpfigen Kappen! Der verwitterte warme Ziegelton der Backsteinarchitektur, die schmalen, unverzierten Flächen der Mauer mit den hohen, nirgends eingerahmten Fenstern, der ungefüge Kirchenkörper, dieser große Leib mit dem hohen Rücken — all das prägt sich dem Gedächtnis tief ein, tiefer als der Eindruck des Innern. Als Außenbau und unverkennbares Charakteristikum der Stadtsilhouette im Fernbilde ist er von hohem künstlerischen Wert. Den Maler aber freut, von wo auch immer er das kräftige Farbenbild der Frauenkirche fassen mag, das ruhige tiefe Rot mit dem leuchtenden Kontrast des Kupfergrün auf den Turmhauben als ein starker alle Töne sammelnder und abstimmender Mittelpunkt in der Stadtarchitektur Münchens.



Abb. 15. Frauenkirche. Die Türme.
Phot. Würthle & Sohn.

Ganghofer ist gewiß kein Großmeister seiner Kunst. Aber er hat große ernste Gedanken tief durchdacht und sie in schlichter Herzhaftigkeit ausgesprochen. Man fühlt ihm den Bayern an, dessen Wiege nicht weit vom Gebirge gestanden hat. Er ist schwerfällig und unbeholfen, und wenn seine Gedanken hoch fliegen, so haben sie nicht den Schwung des Pfeiles, noch den ruhigen Stolz des Adlers. Aber sie sind wahr und treu und sie drücken den Kern der Sache aus. Ganghofer war der letzte, den die Stadt, Rat und Bürgerschaft, zu einem Großbau der hohen Kunst berufen haben. Weder vorher noch nachher hat sie sich an ein ähnliches Werk getraut. In der Blüte des städtischen Lebens hat München den Bau in Angriff genommen und rechtzeitig abgeschlossen. Die ganze Kraft des Bürgertums liegt in ihm, auch seine Sparsamkeit und die Vorliebe für kraftvolle Gediegenheit. Die Stadt entschloß sich im letzten Augenblick ihrer freien Selbstbestimmung dazu, ehe sie die Leitung ihrer Geschicke an den patriarchalen Staat und seinen Repräsentanten, den regierenden Fürsten, ganz abtrat. Schon die nächsten größeren Bauten sind durch die Herzöge geplant und ausgeführt worden. Es waren Denkmäler der Residenzstadt München. Die Frauenkirche ist aber das stolzeste Denkmal der Bürgerstadt München. Es liegt in den kunsthistorischen Zuständen, die immer auf der allgemeinen Kultur ruhen, begründet, daß das Denkmal nur ein Werk der Gotik sein konnte. Die Renaissance gehört in München nicht mehr dem Bürgertum.

Aus der Hütte von U. L. Frauen sind noch zwei andere Kirchenbauten hervor-

gegangen. Die Allerheiligenkirche am Kreuz, als Friedhofskapelle für den zweiten Friedhof von St. Peter erbaut, wurde 1480 begonnen und nach fünfjähriger Bauzeit vollendet (18. Dezember 1485 geweiht). Meister Jörg soll an dem Bau persönlichen Anteil genommen haben; die Ausführung der Holzarbeiten hat Meister Heinrich von Straubing, ein Zimmermann, besorgt. Wahrscheinlich haben sich die mit dem Münsterbau vollauf beschäftigten Männer mit solchen kleinen Aufträgen nur im Nebenamt befassen können. Was auf Ganghofers Eigenart hätte hinweisen können, ist bei der Chorerweiterung von 1722 und der Verzopfung der Kirche 1772 verloren gegangen. Seitdem gehört sie zu den gleichgültigsten Kirchen Münchens. Ähnlich ist es der zweiten Kirche, der Salvatorkirche, gegangen. Sie ist 1494 von Herzog Albrecht IV. erbaut. Ein einschiffiger Bau mit einem einfachen absidialen Chor in fünf Achteckseiten. Als Außenbau nicht ohne Reiz, mit guten Glasmalereien, die bei der Restauration verständnislos und willkürlich zusammengesetzt wurden. Seit 1829 ist die Kapelle der griechischen Gemeinde übergeben.

Es war die Zeit, in der man an der Stadt baute und besserte, Altes niederwarf und Neues an seine Stelle setzte, vor allem aber dem modernen Geschmack zuliebe an öffentlichen Bauten und Privathäusern aus dem unerschöpflichen Vorrat gotischen Zierwerkes allerlei farbigen Schmuck in Stein und Holz, Ornamentales und Figürliches anzubringen eine helle Freude hatte. Damals erzählte der weitgereiste Papst Aenea Silvio, daß er in ganz Europa keine Städte kenne, welche die bayerischen an Glanz überstrahlten. Abt Angelus von Formbach ist zwar nicht so weit in der Welt herumgekommen; aber es interessiert doch, wenn er von den geräumigen, burgenartigen Häusern Münchens spricht, mit denen es sich Wien an die Seite stellen könne.

An welch kleine Verhältnisse die Chronisten und alle Herren von der Feder gewöhnt waren, wird klar, wenn Hartmann Schedel in seiner Weltchronik (1492) sogar die weiten Gassen Münchens lobt. Viel größeren Eindruck aber machten ihm noch die Löwen, die Albrecht IV. wie seine Ahnherren seit Ludwig dem Strengen in der Löwengrube züchtete, die lebendigen Vorbilder der heraldischen Wappentiere im Wittelsbachschen Hauswappen. Das Raubzeug war Schedel leider viel wichtiger als die schönsten Kunstwerke eines Grasser, Furterer, Ohmdorfer und anderer, von denen wir heute gern etwas Genaueres wüßten, als er zu sagen weiß oder ganz verschweigt. Die Stadt muß in Farben geglänzt haben. Immer wieder erfahren wir, wie Ritter, Patriziat und selbst einfache Bürgersleute ihre Häuser an der Schauseite auf die Gasse hinaus mit Malereien geschmückt haben. Die Fassadenmaler hatten bessere Zeiten, als heute die Tüncher und Weißler. Namentlich am Markt muß es ganz bunt ausgeschaut haben, und vom Gollirhaus und andern magistratischen wie bürgerlichen Häusern wird ausdrücklich hervorgehoben, daß an ihnen der Christophorus als Prügelriese von 10 Ellen oder andere merkwürdige Gestalten zu sehen waren. Auch das Rathaus trug malerischen Schmuck, und damals erlaubte der Stadtsäckel sogar ein farbiges Gewand, das nicht bloß die Vorder-, sondern auch die Rückseite gegen das Tal hin bekleidete, weil das doch nun einmal schicklicher und ziemlicher war. Die Stadt muß ein lustiges Bild geboten haben. Es ging nun aber auch mit Handel und Gewerbe fröhlich voran. Ohne den festen Untergrund sicheren Verdienstes ist eine Stadtkunst nicht denkbar. Fürsten und Könige haben zu allen Zeiten, wenn es nicht anders ging, auch mit nichts gebaut und die Sorge für die Bezahlung ihrer mäcenatischen Leidenschaften anderen überlassen. Aber wenn der Bürger von den bildenden Künsten etwas haben will, dann muß erst das Geld da sein. Dringlicher waren die Ausgaben für Wohlfahrtsanstalten und gemeinnützige Kommunalbauten. Gerade für den Schutz des Gewerbes hat München im 15. Jahrhundert

viel getan. Der Rat errichtete auf seine Kosten Stapelhäuser, Fabriken und Maschinen, wie das Manghaus, die Walkmühle, das Färberhaus; dann öffentliche Verkaufshallen, Brot- und Fleischbänke, ein Schlachthaus, Kauf- und Waghaus, Weinkeller und Salzstadel. Aber auch für die Kunst fiel ein Batzen ab.

Bei der allgemeinen Baulust und Zierfreude, die auf einen gedeihlichen Wohlstand in der Stadt schließen lassen, ist es selbstverständlich, daß man sich auch des Rathauses annahm. Wie ein Bürgermeister nicht gut mißgewachsen und unansehnlich sein darf, sondern in seiner Person etwas vorstellen muß, so hat auch das Rathaus ein repräsentatives Aussehen nötig. Die Städte hielten darauf, daß ihre Rathäuser über alles Bauwerk innerhalb der Mauern hinausragten. Es begann ein Wettstreit unter ihnen und sie ließen es sich viel kosten, den Turm



Abb. 16. Das alte Rathaus 1701. Westseite.
Nach Aufleger-Trautmann, Alt-München.

oder den Belfried auf dem Rathaus zu schwindelnder Höhe aufzuführen, so daß mancher Kirchturm daneben klein erschien. Solch eitles Beginnen versagten sich damals die Münchner allerdings und überließen es anderen, in die Lüfte zu bauen, sie verwandten das Baugeld für das Rathaus selbst und schufen sich in dem weiten Saal ein stattliches Heim für Rechtsspruch und festlichen Tanz. Ihre besten Meister riefen sie zum Werk. Jörg Ganghofer wird genannt, dann Peter Mannhart, der der Bauleiter war, Ulrich Furterer der Maler, dessen Pinsel im Inneren und an der Schauseite gegen den Markt in das Tal hin bunte Bilder schuf, schließlich auch Erasmus Grasser, der angesehenste Steinmeißel, ein kunstreicher Mann, der in den Kirchen der Stadt wohl schon mehr als ein gutes Stück seiner Hand aufweisen konnte (Abb 16).

An dem Rathaus sind drei Teile zu unterscheiden. Einmal der Rathausturm mit dem Torbogen, dann das eigentliche Rathaus mit dem großen Saal und schließlich das kleine Rathaus, auch „der Bürger Hoffstatt" genannt, ein dicht ver-

schlungener und ineinander gebauter Komplex von Magistrats- und Privatbauten, in dem heute das Stadtarchiv und das Standesamt ihre Stätte haben, früher aber auch das Kauf- und Waghaus, die Kammer und andere Ämter untergebracht waren. Namentlich das Haus des Ritter Gollir bildete einen Bestandteil dieser echt mittelalterlichen Häuserverwachsung, in der offizielle Stadtkammerstuben und private Behausungen unter einem Dache beieinander lagen (Abb. 17).



Abb. 17. Altes Rathaus. Vom Marienplatz aus.

Die erste Nachricht vom Rathause stammt vom Jahre 1315, kurz nachdem das Stadthaus etwa in derselben Art des heutigen zum ersten Male entstanden war. Der Stadtbrand von 1327, dann gefährliche Brände von 1418, 1420 und 1460 haben den Zustand immer wieder geändert, und das Gebäude wohl bis auf den Grund zerstört.

1470 wurde dem Übel ein Ende gemacht und man begann unter Leitung des Stadtbaumeisters Jörg einen Neubau, an dem besonders auf die Eindachung und Feuersicherheit ein größerer Wert als bisher gelegt wurde. 1476—1478 ist

Ulrich Furterer an dem Rathaus und Tanzhaus mit Malereien beschäftigt und vergoldet den „Zayger an der hor gen dem Rindermarkt". Im Ratssaal malt er den Wappenfries und andere dekorative Dinge, die im Laufe der Jahre wieder zugrunde gegangen sind. Der Ratssaal (Abb. 18) hat sich im wesentlichen bis auf heute erhalten. Er ist ein würdiger und stattlicher Raum, eindrucksvoll durch die Einheit des Bildes und die kluge Einfachheit in der Gliederung der großen Flächen und in der Behandlung ihres farbigen Schmuckes. Die Wände des gestreckten Oblonges



Abb. 18. Der alte Rathaussaal.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

zeigen Nischen und Türen. In grauer Steinfarbe gehalten und von kurzen stämmigen Proportionen wirken sie als Sockel für die Wölbung. An den Schmalseiten erhält der Saal durch die hohen Fenster sein Licht. Das Hauptmoment der Dekoration aber ist die Decke, eine mächtige Tonne mit einfachen Längsrippen und einem Wappenfries darunter. Bürgersäle der Gotik haben oft diese großen Holzdecken, auch in Spitzbogenform, so daß der Raum einem umgestürzten Schiffsrumpfe gleicht; Vergoldung und formenreiche Ornamente heben die Bedeutsamkeit der Decke und setzen sie energisch gegen die glatten und niedrigen Wände ab, deren Nacktheit an Festtagen wohl mit Teppichen und gewirkten Bilderreihen verhangen wurde. Noch

heute bewährt sich der Rathaussaal als ein würdevoller Schauplatz feierlicher Begebenheiten. Mit einfachen Mitteln hat sich der selbstbewußte Ernst blühenden Bürgertums eine stolze Ruhmeshalle errichtet, unter deren mächtiger Wölbung auch der moderne Münchner sein Haupt höher trägt.

Die Außenarchitektur konnte natürlich nur sagen, daß das Rathaus nichts ist als ein einziger Saal. Die endlose Flucht von Schreibstuben und Aktenkammern waren bei der einfachen Verwaltung noch nicht nötig. Die „Uffizien" wurden im kleinen Rathaus untergebracht, das durch einen Gang in den Turm mit dem Saal in Verbindung stand.

Das interessanteste Dekorationsstück des Saales hat sich noch zum guten Teil erhalten. Das sind die zehn Figuren der Maruskatänzer von Erasmus Grasser. Sechs andere sind verloren gegangen. 1480 wurden sie dem Meister mit 150 Pfund 43 Pfennigen von der Stadtkammer bezahlt (Abb. 19—21).



Abb. 19. Maruska-Tänzer. Holzfigur. Im Rathaus.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

Eine behäbige Würde und breite Feierlichkeit mit etwas Langeweile und Umständlichkeit vermischt, wohnt in der geräumigen Halle des Saales. Gemessene Bewegungen und strenge Amtsmienen alter Ratsherren stehen uns vor Augen, im Geiste sehen wir den getragenen Ernst weit ausgesponnener Zeremonien und deutlich erkennen wir in den ehrenfesten Gesichtern der biedern Gerber und Handschuhmacher, Schwertfeger und Schmiede, Drahtzieher und Schäffler, der Tuchwalker und Zimmerer die komische Kleinlichkeit der Kirchturmspolitik, die im Münchner Rathaus — Anno dazumal — nicht gefehlt haben soll. Ein Blick aber auf die Tanzfiguren auf den Gesimsen und Borden entrollt ein anderes Bild. Dieselben Menschen, eben noch steif und ungelenk in ihrer angenommenen Würde, werden fidel und ausgelassen. Eigentlich werden sie jetzt erst Menschen. Lustig werfen sie die Beine durcheinander, sie überbieten sich an grotesker Komik und geschraubter Zierlichkeit. Spielend gefallen sie sich in den schwierigsten Verrenkungen und treiben Narrenspossen, springend und hopsend, schleifend und sich drehend. Ein Autochthone des 20. Jahrhunderts, der sich ganz besonders für sie erwärmt, hat sie famos beschrieben und wir geben ihm gern das Wort, weil wir hier einem wahl- und stammverwandten Verständnis begegnen: „Da hüpft zur Introduktion ein Jüngling mit langwallenden Locken sicheren Sprunges siegesbewußt herein. Ungelenk, aber leidenschaftlich stampft neben ihm ein Ungar seinen Tanz, das Haupt mit einer Art Turban umwickelt; anderen mag er häßlich erscheinen, sich selbst aber — wie uns sein Blick sagt — gefällt er. Mit Feuer sind alle bei der Sache, besonders aber auch jener, dessen phantastischen Kopfputz eine Schlange ziert und der uns mit rollenden Augen und zugreifenden Händen entgegenspringt. Zu einem starken wirbelartigen Dreher holt der Mann mit der schellenbesetzten Mütze aus, während jener mit dem Federbusch im Kopftuch durch sentimentale Grazie bezaubert, langsames

Dehnen gibt ihm günstige Gelegenheit, die schlanke Schönheit seiner Taille zur Geltung zu bringen, während sein häßliches derbes Gesicht im komischen Kontrast zu seinem gezierten Wesen steht. Ein anderer schließlich, der einem fidelen Schneiderlein gar ähnlich sieht, hüpft fröhlich herum, ist er es doch, der des Tanzes höchsten Witz erfaßt hat. Nicht in holder Anmut wiegen sich Grassers Tänzer, sondern im ausgelassensten Jubel voll Schnurren und Fröhlichkeit jagen sie durch den Saal."

Das war ein glücklicher Griff in das volkstümliche Leben städtischer Lustbarkeit. Wir besitzen aus dem Mittelalter kein Werk, das von sprühendem Leben



Abb. 20. Die Maruskatänzer. Im Rathaus.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

so gesättigt wäre, wie diese Tanzfiguren. Ein guter Stern waltete über Grassers Werkstatt, als er sie in Arbeit hatte. Endlich einmal ein Zeugnis gesunden Übermutes, das uns das Volk auch in seiner Ausgelassenheit zeigt und die Vorstellung, als ob es nur in den Kirchen auf den Knieen gelegen hätte, durch fröhliche Bilder ergänzt. Der Meister scheint selbst aufgeatmet zu haben, als er die lebensvollen Tänzer schnitzte. Was er in jahrelanger Arbeit bei seinen Altarschreinen und Grabsteinen, bei den schmerzlichen Schildereien von Martyrien und Passionen, von Leiden und Sterben nicht sagen konnte, das darf hier frei und ungehemmt ausströmen. Die goldene Quelle echten Humors ist angeschlagen. Wie zerschmilzt dagegen die formale Kälte der späteren Renaissanceplastik. Warmes Blut und leuchtende Augen, jauchzende Jodler und lustige Sprünge, des Lebens höchste Lust und tollste Narretei! Wenn wir aber dem Meister auf die Finger sehen, welch eine blitz-

schnelle Beobachtungsgabe und unbeirrbare Handfertigkeit beim Führen des scharfen Messers!

* * *

Als Meister Jörg Ganghofer das Innere der Frauenkirche entstehen sah, da mag er wohl bei der Einförmigkeit der Architektur für die Belebung und Füllung der Kapellen auf den Fleiß der Tafelmaler, Holzschnitzer und Steinmetzen, der Glasmaler und Erzgießer gerechnet haben. Ihnen fehlte es nie an Arbeit, sie waren die geschicktesten Dekorateure aller mittelalterlichen Kirchen. Denn Zünfte



Abb. 21. Die Maruskatänzer. Im Rathaus.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

und Gilden, patrizische Familien und einfache Bürgersleute, Ritter und Kleriker hörten nie auf, durch Stiftungen von Bildtafeln, durch Aufstellung von Grabsteinen, Gedenktafeln und Einzelfiguren die Kirche mit einem vielgestaltigen Schmucke auszustatten. Die Altäre konnten den Reichtum nicht tragen. Auch die Pfeiler wurden damit umkleidet, so daß ihr Kern unter den Tafeln und Figuren schier verschwand. Damit machte man die Kapellen zu Fundstätten der wertvollsten Antiquitäten, die Wände erhielten ihre Teppiche und Fresken, kein Fleck blieb leer, als ob ein künstlerischer Urwaldtrieb aus dem Boden der Kirche eine bunte Fülle kunstgewerblicher Arbeiten hervorlocke, um die nackten Wände und Masten zu umranken und zu überspinnen. Ganghofer hatte sich nicht getäuscht. Alles ist voll. Noch heute. Aber ob er und seine Genossen vom Schnitzmesser und der Palette mit der Fabrikarbeit unserer modernen kirchlichen Werkstätten zufrieden gewesen wären? Das Echte und Alte sticht überall hervor und ein gutes Auge findet es

schnell heraus (Abb. 22). Es ist wenig genug. Das 19. Jahrhundert war nicht arm an religiösen Werken. Aber sie haben keinen Einlaß in die Kirche gefunden. An ihrer Stelle hat sich das Bettelvolk aller möglichen Kopien und dürftigen Fabrikate hineingedrängt, die Leistungen der wiederbelebten Gotik und archaisierenden Romantik. Wo früher die handfesten und markigen Gestalten der bürgerlichen Werkmeister, voll Saft und Kraft, Blut und Leben, in dem packenden Ausdruck echter ehrlicher Empfindung standen, da haben sich die dünnen und frömmelnden Figuren der neueren Altarfabriken eingefunden, die die Kirchlichkeit des Ausdruckes Knierutschern und Betschwestern absehen. Die Türen öffneten sich ihnen überall und sperrangelweit, weil das Echte und Gute verschwunden war. Um den Gehalt einfachen Gefühles zu ersetzen, der ihnen fehlte, suchten sie sich durch eine süße Frömmelei mit niedergeschlagenen Blicken oder himmelnder Ekstase zu empfehlen. In dem bunten Flitter sakraler Kostümschneiderei bestechen sie das Auge der Laien und durch den altertümlichen Faltenzug gotischer Holzschnitzerei wecken sie die dunkle Vorstellung von altdeutscher Kunst und einer das ganze Volk umfassenden Religiosität,



Abb. 22. Frauenkirche. Flügelaltärchen gegen 1450.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

für die Peter Vischer und Albrecht Dürer sogar als Kronzeugen aufgerufen werden. Kein Jahrhundert der Kirchengeschichte hat der Kunst in der Kirche so wenig Inhalt und Anregung gegeben als das 19. Die vorangegangenen Jahrhunderte, das 17. und 18., haben rücksichtslos mit dem Alten aufgeräumt, weil sie ihre neue Kunst für schöner und besser hielten. Das 19. Jahrhundert freilich hat sich an ihren Arbeiten durch Gleichgültigkeit gerächt, dafür die alte gotische Kunst in die Museen gebracht; die leeren Kirchen aber wurden den Fabrikanten ausgeliefert, die ihre Ware gut absetzten, weil sie vom Schein des Alten lebt. Es ist interessant, zu beobachten, daß der Absatz durch einen wechselnden Geschmack bestimmt wird. Neuerdings wendet er sich sichtlich den ältesten Perioden christlicher Kunst zu und zieht die strenge Stilistik byzantinischer und altchristlicher Mosaiken augenblicklich der deutschen Gotik vor.

Die letzten 70 Jahre haben — ohne freilich damit der Kunstgeschichte neues Material zu bieten — die Altäre der Frauenkirche mit solcherlei frommem Bilderwerk wieder gefüllt. In viel höherem Maße war das der Fall, als die Frauen-

kirche eben unter Dach gekommen, die alten Altäre überführt und aufgestellt, neue hinzugekommen waren. In dieser Stunde begann ein Aufschwung der Plastik. Zuvörderst hielt man sich an die Holzschnitzerei, die mit der Malerei seit lange die populärste Dienerin des Altarschmuckes war. Alle Hände, die das Schnitzmesser zu führen verstanden, hatten vollauf zu tun, da auch die Kreuzkirche und St. Salvator, außerdem einige Dorfkirchen in nächster Nähe, die Herzog Sigmund erbaut hatte und ausstattete, gleiche Bedürfnisse hatten und zweifellos ihre Bestellungen in München machten. Der Wirkungskreis der Münchner Meister erweiterte sich. München wurde wenigstens für das umliegende Land ein Mittelpunkt künstlerischer Arbeit, die durch die Klöster und Pfarreien, durch Fürsten, Adel und Patrizier vermittelst ihrer Stiftungen überallhin Eingang fand.

Unter allen Werken der Plastik haben ihre Wurzeln in dem Boden des Volkstums die Holzschnitzereien am tiefsten geschlagen. Sie sind in der Dorfkirche so recht zu Hause. Innerhalb der Stadtmauern haben sie auch ihre Stätte. Aber sie dringen — wenigstens im 16. Jahrhundert — nie in die Räume herzoglicher und fürstlicher Schlösser. Nicht einmal in ihren Kapellen wird man sie finden. Nur in früheren Zeiten hat man sie aufgenommen, wenn ein edleres Material nicht zu haben war. Wie kein anderer Zweig handwerklichen Schaffens haben sie in den Hauptzügen die Gleichartigkeit einer Hauskunst zu eigen. Sie ähneln sich mit geringen Abweichungen, wie Kinder eines Dorfes. Motive der Gruppierung, Haltung und Gewandung werden zähe festgehalten, wie gute Volkssitten, Aberglauben und Gebräuche. An allem Wesentlichen wird nicht gerüttelt. Aber sie sind unerschöpflich reich an Nebenzügen wirklicher Sonderart, die sich bis zur Absonderlichkeit steigern. Die kleinen Abweichungen, die sich der Schnitzer aus Laune und Liebhaberei gestattet, die ein glücklicher Einfall, Humor und Witz, poetisch empfundene Naturbeobachtung oder tiefaufsteigendes Gefühl des Glaubens und der Andacht in die Arbeit einfließen lassen, bringen eine solche Fülle der Unterschiede, wie sie die Natur selbst schafft, auch wenn Rasse, Stamm und Inzucht feste Normen der Entwickelung und Gleichförmigkeit der Produkte erzwingen möchten. Für die Methoden der Stilkritik kaum faßbar, sind diese Differenzen auch in bestimmten Verbänden innerhalb der Landschaft, der Schule und Werkstatt doch fühlbar und geben selbst der unscheinbaren Leistung des Herrgottschnitzers im einsamen Gebirgstal den Stempel persönlicher Schöpfung und eigenen Charakters. In generationenlanger Arbeit bilden sich bewährte Modelle und ein unbeirrbarer Duktus der Hand aus, die den Schwankungen der großen Stilperioden und dem veränderten Geschmack der Mode, vollends aber dem Einfluß von außen, vom Nachbarbezirk so gut, wie von weither kommenden Kunstanschauungen, zu trotzen scheinen. Im großen und ganzen bleibt es bei der heimatlichen Gewohnheit, wie man's halt gelernt hat, und der Enkel schnitzt sein Muttergottesbild mit demselben Schnitt und Faltenzug, wie es der Großvater getan. Forschungsgelüste, die auf der Jagd nach Individualitäten sind, scheitern mit ihrem neugierigen Beginnen an dem ehernen Gesetz der Überlieferung, das die variablen Werte des Geschmackes und des Stiles gerade in den kleinen Kreisen städtischer und bäuerlicher Kunst am längsten vor Schwankungen bewahrt. Hier geht die Kunst gern in alten Geleisen. Erst in Jahrzehnten scheidet sich Älteres von Jüngerem, und es müssen schon revolutionäre Kräfte kommen, die diese elementare Abwickelung historischen Geschehens beschleunigen oder umstürzen. Am längsten widersteht auch ihnen der eigentliche Spieltrieb, der den überkommenen Typus nicht ändern, sondern bereichern will, indem er ihn durch Häufung oder virtuose Steigerung einzelner Motive der Gewandung dem Käufer reizvoller und verführerischer machen möchte. Deswegen sind die letzten Absichten eines Stils, wenn alles Wesentliche längst erschöpft ist, an diesen Werken abgelegener Winkel am besten erkennbar, weil sich

die formale Triebkraft hier gleichsam selbst überlassen bleibt. Die Schnörkeleien, der Wust und der Schwall, die Wiederholung eigensinniger Verkehrtheiten und zuweilen auch die herzliche Einfalt gedeihen hier am besten. Sie können sich hier in ungestörtem Frieden ausleben.

Ein Volk, das seine berechtigten Stammeseigentümlichkeiten mit einer fast nationalen Empfindlichkeit behütet und bewahrt, wie das bayrische, ist natürlich reich an Kunstgattungen, die solche Gedanken tausendfältig bestätigen. Die Gotik, in ihrem ganzen Wesen eine volkstümliche Kunst, hat bei ihm langsamen Eingang, aber am längsten treue Pflege gefunden. Es ist, als ob sie nicht hat aussterben können. Schon stand die neue welsche Kunst humanistischer und fürstlicher Observanz vor den Toren, als die Gotik gerade ihre schönsten Blüten trieb. Die Gotik, wie sie in den Städten groß geworden war, im Unterschiede von der ritterlichen Frühgotik, erlebte in München und den von ihm abhängigen Landbezirken einen wundervollen Nachsommer von herbstlicher Reife und Saftigkeit der Formen, der zu den wichtigsten Kapiteln des ausgehenden Mittelalters gehört. Über der Renaissanceschwärmerei für die Nürnberger und Augsburger Patrizierkunst mit ihren goldenen Früchten ist diese Enklave gotischer Spätblüte allerdings fast übersehen worden.

Man könnte diese Sätze, ohne auf die großen Tatsachen der Baugeschichte von U. L. Frauen einzugehen, an der Entwickelung der Holzplastik allein nachweisen.

Von ihren Anfängen hat sich freilich in München auffallend wenig erhalten. Das 14. Jahrhundert zog für die architektonischen Aufgaben, die die Skulptur an den Pfeilern, Gesimsen und Architraven, an der Kanzel zu erfüllen hatte, selbstverständlich den Stein vor, trotzdem er kein bodenwüchsiges Material und nur mit Umständen und großen Transportkosten zu beschaffen war. Auch die Grabplastik kennt nur den Stein. Der Altarschrein und das Andachtsbild in den Kapellen, Bildstöcken und Friedhöfen, die der Holzplastik später unzählige Aufträge brachten, sind einstweilen auch noch nicht Reservatgebiete der Steinmetzen oder der Maler. Um 1400 aber trat der Umschwung ein. Damals bürgerte sich das Holzbild beim Volke und Klerus ein, Holzschnitzer verstehen den günstigen Augenblick zu nützen und kommen den Bedürfnissen halbwegs entgegen, indem sie aus dem tiefen Strom volkstümlicher Empfindung schöpfen, die dem Traum, der Ahnung, der stillen Schwärmerei und den halb unbewußten Gefühlen religiöser Hingebung so nahe verwandt ist. Das ist auch im Grunde die seelische Stimmung, auf der die Charakteristik dieser Kunst sich aufbaut. Das Pathos ist ihr ebenso fremd, wie die hohen Momente dramatischen Lebens, ohne daß ihr etwa rührende und ergreifende Schilderungen versagt wären. Betritt sie gelegentlich den Boden humoristischer Darstellung, dann gelingt ihr das Allerbeste. Sie ist auch von den Erzählern des Kupferstiches und Holzschnittes nicht übertroffen worden. Künstlernamen begegnen uns äußerst selten. In München als Einziger Erasmus Grasser, der wohl in künstlerischen Dingen das allbelebende Haupt der städtischen Meister war, ebenbürtig Jörg Ganghofer dem Baumeister. So mag er füglich an der Spitze unserer Betrachtung stehen. Urkundlich gesichert sind von ihm die „sechzehn pilden Maruskatänz“, die er 1480 bezahlt erhielt. Von diesem übermütigen Tanzpoem war schon gelegentlich des Rathauses die Rede. Ein zweites beglaubigtes Schnitzwerk ist der Hochaltar in Reichersdorf (nur in Resten erhalten) und ein Nebenaltar des hl. Achatius (ebendort). Er empfing 1504/5 Zahlungen dafür. 1503 wurde er bestellt, 1506 abgeliefert. Im Schrein thront der hl. Achatius, hinter und neben ihm vier musizierende Engel, die einen Teppich wie einen Thronhimmel ausbreiten. Die Laute spielenden Engel zur Seite des Thrones sind echte Geschwister des prächtigen Engels, der sich auf dem Aresingerstein niedergesetzt hat und seine

Beine zu Häupten des hl. Petrus in die Luft hängen läßt. Auch in der sitzenden Figur des Achatius finden sich mancherlei Anklänge an den Münchner Stein. Die Flügel sind gemalt. Es ist möglich, daß wir nur ein Werkstattwerk vor uns haben, aber die hübschen Kontraste in Stimmung und Haltung der himmlischen Musikanten gehen wohl sicher auf den Entwurf des Meisters zurück. Was vom Reichersdorfer Hochaltar übrig geblieben ist, wurde ein Opfer sachverständiger Restauration.

Urkunden führen uns leider nicht mehr, wenn wir uns nach anderen Arbeiten Grassers umsehen. Aber ein Werk atmet so sehr den Geist eines tüchtigen und ernsten Meisters, daß wir Grasser keine Schande antun, wenn wir ihm auch dafür





Abb. 23 u. 24. Frauenkirche. Chorgestühl von 1502. Einzelfiguren.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

dankbar sind. Es ist das Chorgestühl der Frauenkirche. Die Jahreszahlen 1502 und 1568 sind an ihm zu lesen, das letztere offenbar auf eine Erneuerung oder Säuberung bezüglich. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß das Chorgestühl für die Chorherren des 1492 an U. L. Frauen eingerichteten Kollegiatstiftes erbaut wurde. Mehrfach ist es getrennt, gekürzt und verändert worden und deshalb nicht mehr vollständig. Ihm fehlen die Reliefs mit biblischen Szenen, von denen 1853 Sighart noch acht gesehen hat. Sieben Halbfiguren bewahrt jetzt das National-Museum. 28 sind an Ort und Stelle, außerdem noch 48 kleinere Heiligenfiguren auf dem Gesimse. An der Rückseite gegen die Abseiten 16 Päpste und Bischöfe in Flachrelief, zu denen noch sechs im National-Museum gehören (Abb. 23 u. 24).

Gegen Ausgang des Jahrhunderts wurden im deutschen Süden wiederholt größere Chorgestühle ausgeführt, darunter einige hervorragende Kunstwerke, wie

die herrliche Schnitzerei Syrlins im Ulmer Münster. Im Dom zu Augsburg und Freising, in der Martinskirche in Memmingen entstanden achtbare und sogar schöne Werke, selbst kleinere Kirchen folgten, die wenigstens für den Patronatsherrn ein ansehnliches Gestühl erhielten. Fast überall erscheinen die Propheten und Apostel, gelegentlich sogar die Sibyllen als Zierfiguren, in Halbfigur oder nur als Büsten aus dem Vollen herausgearbeitet, oder im Relief. Wo gäbe es in der Gotik bei solchen Aufgaben starre Systeme, die keine Freiheiten und eigenen Lösungen erlaubt hätten! Jeder Meister fand für seine Einfälle weiten Spielraum und nutzte ihn behaglich aus. In der Wiederholung des gleichen Hauptmotives lag zwar eine Beschränkung und die Gefahr der Monotonie wie beim Ornament, aber gerade in die Reihung Mannigfaltigkeit zu bringen, hat einen mittelalterlichen Künstler nie verlegen gemacht. Kein Kopf gleicht dem anderen, kein Charakter erscheint zum zweitenmal. Alter, Stimmung, Haltung und Beschäftigung, Bart, Kostüm, Attribut und Kopfputz geben immer neue Gelegenheit zur Abwechselung. Die äußerliche Drapierung, die das Geschick des Regisseurs bestätigt, wird gehoben von dem reich abgestuften inneren Leben, das ein erstaunliches Talent verrät. Gewiß haben sie einmal in einem Passionsspiel mitgewirkt, alle wie sie da sind, und sich in die heilige Tiefe des Dramas eingelebt. Sie sind ergriffen, ganz an ihr prophetisches Amt hingegeben, Grübler und Denker, Träumer und Seher, durchdrungen von der Kraft des Gedankens, der sie Gott näher gebracht hat, als das Alltagsvolk der Sterblichen; der ihnen aber auch Gewalt gegeben hat über ihr Volk, daß es glaubte und in sich ging. Von der Bühne weg hieß sie der Künstler in seine Werkstatt folgen und da hat er sie Modell sitzen lassen. Lauter ernste, ehrbare Männer, scharfe Köpfe voll Eigensinn und verhaltener Erregung. Gefurchte Gesichter, in die Schicksal und Arbeit ihre Linien eingegraben haben; eine Versammlung der tüchtigsten Charakterköpfe unter den Bürgern der Stadt, auf denen die Entscheidung über Wohl und Wehe des Gemeinwesens ruhte, lebendige Menschen, die wir uns vor Augen führen müssen, wenn in den Chroniken der Stadt von Kämpfen und Nöten in altertümlich schweren Worten erzählt wird. Nun packen ihre leibhaftigen Züge auch uns noch. Sie können überhaupt nie vergehen, weil das wirliche Volk nie so wahrhaftig mit Leib und Seele geschildert wurde, wie in solchen Charakterfiguren. Nach derlei Gestalten waren die Künstler damals allerwegen auf der Suche. Vor ihnen hätte Dürer Halt gemacht und sie gezeichnet, wie er es daheim oder auf Reisen und Fahrten zu tun pflegte. Der große, unstillbare Hunger der Zeit nach dem leibhaftigen greifbaren Leben hat sie erschaffen, und sie erzählen von dem heißen Durst, der die Kunst jener Tage trieb, die Schöpfungen des großen Sechstagewerks mit einem Wissensdrange zu ergründen, als wollte sie selbst die Welt im Bilde noch einmal erstehen lassen, so herrlich wie am ersten Tag.

Eine Maria und Johannes, jetzt im National-Museum (VI. 1006. 1007), gehörten früher auch zum Schmucke der Frauenkirche, recht bedeutende und tiefempfundene Figuren.

Vor den Toren der Stadt liegt im Westen ein kleines Dorf, Pipping, und ein paar hundert Schritte weiter am Bache talwärts entlang folgt das Kloster Blutenburg. Von da ist es nicht weit nach Menzing und, wendet man sich dem Dachauer Moos zu, nach Aubing. In all diesen Dorfkirchen sind Skulpturen erhalten, die der Münchner Schule angehören und sichtlich unter dem Einfluß von Erasmus Grasser stehen. Namentlich der hl. Wolfgang im Schrein des Pippinger Choraltares ist eine breit angelegte und lebendig bewegte Figur, die auch Grassersche Würde und Ruhe hat, köstlich durch die beiden Ministranten, die ihm mit Meßbuch und Bischofstab zur Seite stehen. Die schwerwogenden Falten des Bischofsmantels und die behäbige Gutmütigkeit des Ausdruckes machen es mir keinen Augenblick zweifelhaft, daß Erasmus hier auch seine Hände im Spiele hatte.

Grasser war aber nicht Alleinherrscher in München. Nicht einmal seine kräftige und volle Ausdrucksweise, die dem Pleonasmus durchaus nicht ausweicht, behauptet sich als maßgebend. Ihm vorgreifend und auf ganz andere Stilprinzipien hindrängend, geht ein anderer Meister seine eigenen Wege. Er ist weicher und milder. Seine Rede fließt ruhiger und gemessener. Mit befremdlicher, fast ungotischer Klarheit arbeitet er auf Vereinfachung und Steigerung der Motive, indem er den langatmigen Fluß der Linien, wenige aber bedeutsame Wirkungen von großer Anlage bevorzugt. Ihm schwebt ein Ziel vor, das — ganz innerhalb gotischer Prinzipien — Dürer in seinen Münchner Evangelisten erreicht hat. Freilich gebietet er nicht über das aus den Tiefen aufsteigende Pathos, um sich mit Dürer messen zu können. Genug, daß er den Aufruhr gotischen Formenspieles zu beschwichtigen unternimmt und klärende Ordnung als leitenden Grundsatz aufstellt. Das ist der Blutenburger Meister. Christus, Maria und die zwölf Apostel hat er hier um 1490 aufgestellt. Unter den berühmten Apostelreihen der Zeit, zu denen auch die Peter Vischerschen am Sebaldusgrab gerechnet seien, behaupten sich die Blutenburger an vornehmer Stelle. Nur müssen sie in ihrer kleinen stimmungsvollen Kapelle betrachtet werden und nicht neben der barock bewegten Gotik eines Pacher oder Grasser stehen. Dann offenbaren sie ihren scheu versteckten Wert und wachsen an Form und Gehalt. Es ist nicht recht, vor ihnen von Vollendung und Formbeherrschung zu sprechen. Als echte Werke der Gotik, teilen sie alle handwerklichen Eigentümlichkeiten der Technik wie der formalen Behandlung der Zeit. An charaktervoller, drastischer Typik werden sie von Grasser übertroffen. Ihr Wert liegt in dem stillerkannten Wesen formaler Klarheit und dadurch sind sie der Münchner Kunst um ein gutes Jahrzehnt vorangeeilt. Deshalb wäre es doppelt wichtig, Herkunft und Weiterentwicklung des Unbekannten zu erfahren. Manche Dinge lassen ihn landfremd erscheinen, am meisten Grund und Ziel seines Stiles. Sollte vielleicht der Herzog für die Hofkapelle, die er so geschmackvoll und farbenreich ausgestattet hat, gegen das gute Vorrecht der Münchner gesündigt und seinen Meister von auswärts berufen haben?

Im National-Museum steht eine den Blutenburger Figuren verwandte Andreasstatue (VI. 570). Ein Pfingstfest in Leutstetten wird auch für eine Arbeit des Blutenburger Meisters gehalten. Die Gruppierung spricht für einen abwägenden und bedachtsamen Verstand, die Apostel sind aus derselben Familie wie die Blutenburger, auch die Formensprache hat hier und da Anklänge. Aber die lärmende aufgeregte Versammlung hat soviel weniger Würde, daß diese Gevattern der Blutenburger Apostel zum mindesten stark aus ihrer Rolle gefallen sind. Von den Holzskulpturen aus der nächsten Umgegend Münchens wie Sendling, Talkirchen, Neuhausen, Bogenhausen sei ein Relief aus Grünwald erwähnt (VI. 599 Nat.-Mus.) eine Verkündigung, an dem die langausgezogenen Faltenkämme der bauschig ausgebreiteten Gewandung in ornamentalen Elipsen, Bogen und Spiralen sich bewegen und den deutlichsten Einfluß zeichnerischer Vorlagen verraten. Die Linie um ihrer selbst willen ist bei der Holzplastik in dieser Zeit keine Seltenheit. Sie ist losgelöst von ihrer Beziehung zum Körper, zum Kostüm, zum Stoff. Sie überläßt sich ihrem eigenen Spiel. Sie wird ein Flächenzierrat. Das Gesetz der Schwere, nach dem die fallenden, steigenden und liegenden Züge des Gewandes arrangiert werden mußten, hat keine Gewalt über sie.

In Merlbach, an der lieblichen Verkündigung des Altarschreines, spricht eine andere Unmanier stark mit, die scharfbrüchige, knittrige, zickzackige Fältelung; aber sie vermag doch nicht den Eindruck gesunder mädchenhafter Anmut und wundernetter Zierlichkeit im Spiel der Hände zu verwischen. Die Ritter von Thor haben die Ausstattung gestiftet. Vergl. hierzu die Studien von B. Riehl.

In Ebersberg haben die Äbte Eckhard (1446—1472) und Sebastian (1472—1500) beim Umbau der Kirche durch den Münchner Meister Erhard Randeck für das Stift und die zahlreichen Filialkirchen auf dem Lande aus der Hauptstadt tüchtige Meister herangezogen. Auch in den Klöstern Tegernsee, Indersdorf und Fürstenfeld sind sie beschäftigt worden. Vieles ist verloren gegangen, doch das Vorhandene genügt, um die Bedeutung Münchens als Kunstmarkt zu bestätigen, für den es das Meiste aus heimischen Werkstätten selbst beschaffte.

Noch einen Holzschnitzer möchte ich gern auf der Ehrenbank Münchner Altmeister einreihen, den Moosburger Meister. Der Holzaltar in der ehrwürdigen Münsterkirche ist ein Triumphstück bayerischer Plastik. Kein anderer kommt ihm an Virtuosität und breiter stolzer Würde gleich. Über die Grenzen der bayerischen und Münchner Plastik hinaus hat er aber seine Bedeutung durch die imposante Ausbildung des gotischen Stiles. Es sind die letzten Ziele, die die Gotik erstrebt hat. Man rede hier nicht von Manier und von Verwilderung. Dergleichen mißvergnügte Urteile fällt nur jene Kritik, die von der Ästhetik der Renaissance ihr Rüstzeug entlehnt. Vor uns steht ein Werk in der vollen Kraft der Formbildung. Der starke Wille zielbewußter Arbeit und fröhlichen Erfolges steht ihm auf der Stirn geschrieben. Es ist ganz erhellt von Siegesfreude. Wie fern liegt ihm die theoretisierende „Figurengerechtigkeit", mit der die deutsche Kunst gelehrt und geschwächt zugleich aus Italien heimkehrte. Das ist gewiß, auch damals, als es zum erstenmal enthüllt an seinem Platze stand, hätte es den Tadel derer zu ertragen gehabt, die das Heil der heimischen Kunst in der gekünstelten Anpassung an die „ewigen" Werke der italienischen und besonders der vatikanischen Meister erblickten. Aber das hätte den biederen Moosburger Meister sicher nicht angefochten. Er wußte, was er geleistet hatte, und kein anderer hätte es ihm nachtun können. Die starken Wurzeln seiner Kraft liegen in der volkstümlichen Werkstattarbeit zünftigen Handwerks- und Gewerbefleißes. Geschlechter tüchtiger Meister hatten in saurem Schweiße nach gut deutscher Art schaffen müssen, ehe ein solch Prachtwerk entstehen konnte. Immer wieder hatte die Gotik in Stein und Holz Ansätze gemacht, um die menschliche Figur mit einem flamboyanten Formenspiel zu umkleiden, wie es der Kirchenkörper sich längst hatte gefallen lassen müssen. Die nimmer müde Phantasie der Steinmetzen in den Dombauhütten hatte einen Kanon ausgebildet, der in unzähligen Variationen alle Architekturformen, Fialen, Wimperge, Spitzbögen, Balustraden, Strebepfeiler, Fenster und Portale mit einem geometrischen Zierwerk bekleidete. Das Linienspiel des Maßwerkes ist ein unaufhörlicher Prozeß der Verwickelung und Auflösung zugleich.

Aus demselben formbildenden Trieb heraus entsteht die unerschrockene Willkür, mit der die Plastik ihre Figuren stilisiert. Willkürlich erscheint ihr Verfahren, wenn es gegen die Natur gehalten und mit den Gesetzen verglichen wird, denen sie gehorchen. Notwendig ist es aber, da der gotische Stil, eben weil er ein wirklicher Stil ist, jedes Kunstwerk erst dem Formbedürfnis der Zeit zu Liebe derart umbildet, daß es eine abstrakte Anschauung, keinen simplen Natureindruck darstellt. Und doch weiß jedermann, daß seit Beginn des 15. Jahrhunderts der Kunstwille der Zeit auf eine täuschende Wiedergabe alles Lebens hinarbeitete. Erst wenn der Mensch mit allen Zufallsmomenten der Umgebung, Kleidung, Stimmung und Aktion im Bildwerk erschien, war der Kunst Genüge geschehen. Offenbar waren jene abstrahierende Begriffsbildung und diese augenblendende Wirklichkeitsillusion entgegengesetzte und sich ausschließende Tendenzen. Der Konflikt konnte nicht ausbleiben. Und eben wegen dieser unausgeglichenen und heftig erregten Meinungsverschiedenheiten sind die Großwerke der Spätgotik von höchstem Interesse.

Zwei Seelen wohnen in der Brust des spätgotischen Meisters. Die eine will sich von der anderen trennen. Die eine verlangt eine verstandesmäßige mathe-

matisch-abstrakte Reduktion des Augeneindruckes auf eine bestimmte Formel oder auf ein Schema. Die andere will die Sache selbst, wie sie gesehen, gefühlt, gemessen und betastet wird, wiedergeben; sie will ein Duplikat des Naturphänomens.

Was die Plastik betrifft, so kann sie das Konstitutive an der Figur, das Körperliche nicht derart umbilden und durch schematische Vereinfachung vergewaltigen, wie etwa das Stoffliche, das beliebig arrangiert und drapiert werden kann. Daher ist das Gewand das eigentliche Objekt jenes Umbildungstriebes, der überall Formeln, Linien, Kurven sehen will, wo die Natur und der Naturalismus Körper, Flächen, Massen, natürlich und mechanisch bedingte Verhältnisse, kurz stoffliche Wirklichkeit gibt. Das Gewand, soweit es durch Falten, Bausche, Brüche, Knitter, flatternde Zipfel, aufstoßende Kanten und Borden bewegt ist, wird linear charakterisiert. Freilich sind diese Linien keine mathematischen Kurven. Aber an der Statue wirken sie durch Lichtkämme und Schattenrinnen als zeichnerisches, also lineares Element. Die Linienbewegung folgt nun aber nicht der Figur nach den „Fallgesetzen", sondern wird, als ob das Gewand ein Freigebiet für ornamentale Lizenzen wäre, selbständig und nach eignem Empfinden durchgeführt. Ganz abstrakt, wie ein Ornament zieht sich der Fluß der Linien rhythmisch und melodisch, aber durchaus irreal über die Statue hin. Die stilisierte Linie folgt ihren eigenen Gesetzen. Ebenso die Darstellung des Körperlichen. Hier will die Kunst leibhaftig wirken, unmittelbar wie die Gegenwart. Dort beschäftigt sie das Auge mit einem Spiel, das alle Tatsächlichkeit ausschließt. Es läuft darauf hinaus, daß sich die Gegensätze am besten kenntlich machen durch die Annäherung oder Entfernung von der Wirklichkeit. Sie verhalten sich wie Positivismus und Negation.

Denn wo es sich bei dem Bildwerk um Physiognomie, Statur, Porträtähnlichkeit, Leibhaftigkeit und alle Symptome der Realität handelt, da tritt der verblüffende Sinn für alles Wahrhaftige in sein Recht, jener gewaltige Wille des 15. Jahrhunderts, der das gesamte Leben der Kunst umgestaltete, indem er sie zum Interpreten des Diesseits machte. Man vergaß, daß die Kunst nur ein Gleichnis ist.

Der Naturalismus kommt der scharfen Charakteristik des Menschen, nach Alter, Geschlecht, Stand und Beruf zugute, ebenso der augentäuschenden Echtheit des Kostümes, der Waffen, der Gewebe und Pelze, die durch Bemalung noch erhöht wird. Nach beiden Seiten der kanonischen Gotik, im Abstrakt-Formalen, wie in der lebenswahren Darstellung des Realen, ist in den Moosburger Figuren ein Höchstes geleistet. Freilich mit dem Erfolge, daß die Unversöhnlichkeit der beiden Prinzipien ein leidenschaftlich erregtes Schauspiel bietet. Welch hochgewachsenes Weib ist die Jungfrau mit dem Kind auf dem linken Arme und dem goldenen Zepter in der Rechten! In funkelnder Rüstung, eine Bügelkrone auf dem Haupte steht rechts neben ihr König Heinrich der Heilige, das Dommodell im Arm aufgestützt. Ihm gegenüber der hl. Castulus, auch in blinkenden Waffen, das Schwert mit der eisengepanzerten Faust umfassend. Die Palme in der anderen Hand verrät, daß der wehrhafte Ritter nicht nach irdischen Erfolgen bei Tjosten und Frauenfesten geizt. Alle drei Figuren wiegen sich in den Hüften, wie es nun einmal alle gotischen Statuen tun. Aber sie stehen doch voll Würde und Größe auf ihren hocherhobenen Plätzen in imposanter Denkmalsruhe. Was ich über die Gewandung sagte — und damit ist auch ein Hauptziel gerade der bayerischen Plastik gekennzeichnet —, das ist hier mit rauschender Pracht von einem Virtuosen durchgeführt worden. Eine erstaunliche Handfertigkeit steht in dem Dienst eines aufgeregten Temperamentes und eines künstlerischen Auges, das in dem Gewoge der schweren Drapierung schwelgt. Ein plastisches Hochgefühl strömt hier aus, das erst im Barock wieder mit ähnlicher Kraft am Werke war. Der unvergleichliche St. Wolfgangsaltar des Michael Pacher in St. Wolfgang am Wolfgangsee hat im Moosburger ein Gegen-

stück innerhalb der Münchner Schule. Leider hat das 18. Jahrhundert die alte Fassung unter dem toten Weiß begraben und das 19. eine Bemalung darauf gesetzt, die den Eindruck gerade nicht zu heben vermag.

Den Moosburger Altar (14—15 m hoch) vermögen wir nur annähernd auf das Jahr 1510—1515 zu datieren. Den Meister kennen wir nicht, ebensowenig Vergleichungsstücke, die das Rätsel seiner Herkunft erklärten. Ihn in Moosburg oder Freising zu suchen, scheint auf den ersten Blick übereilt. Näher läge es, ihn in einer größeren Stadt aufgewachsen zu denken. Aber auch Wolfgang Leeb soll ja in Wasserburg seinen Sitz gehabt und von dort aus die Umgegend mit seinen Meisterwerken versorgt haben. In München besitzen wir indessen einige Holzfiguren, die den Weg zum Stil des Moosburgers verständlicher machen und deswegen wird es wohl erlaubt sein, ihn einstweilen zur Münchner Schule zu rechnen. In der Frauenkirche (im nördlichen Seitenschiff) haben die beiden Figuren des hl. Rasso und hl. Georg (Abb. 25), mehr aber noch die riesige Gestalt des hl. Christophorus (Abb. 26), der von seinem Mantel wie von einem flatternden Segel umhüllt ist, augenscheinlich stilistische Momente ganz ähnlicher Art. Auch an der hl. Magdalena (am westlichen Südportal) finden sich Ansätze, weniger klare an der hl. Lucia und Mathilde. Es liegt mir fern, im Christoph oder den beiden Rittern Werke des Moosburgers anzusprechen. Nur ihre Zugehörigkeit zu dem Gedankenkreis und der formalen Grundsätzlichkeit des großen Altares soll angedeutet werden. Was man auch noch von ähnlichen Stücken ihm zur Seite stellen mag, soviel ist gewiß, daß er sie alle an kunsthistorischer Bedeutung überragen wird. Der große Wurf gelang dem Meister erst innerhalb der beiden ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts, aber damit darf nicht der Glaube aufkommen, daß er formell oder geistig dem Ideengehalt des eigentlichen Renaissancesäkulums nahe stünde. Man wird gut tun — wenigstens in bayerischen Gegenden — das erste Viertel des 16. Jahrhunderts einfach zum gotischen 15. Jahrhundert als innerlich zugehörig hinzuzurechnen, eben weil es noch die stolzesten Leistungen auf gotischer Grundlage gebracht hat. Das gilt selbst von der fränkischen Kunst und sogar von Dürers Evangelistenfiguren.



Abb. 25. St. Rasso. Frauenkirche.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

Die Steinplastik Münchens war ein bedeutender Zweig des städtischen Kunstlebens. Schöne Grabsteine, wunderbar fleißig und geschmackvoll ausgearbeitete Platten mit reichen erzählerischen Darstellungen, gewöhnlich in einer Zweiteilung des Feldes untergebracht, gehören zu den Hauptleistungen der Schule. Die einzige faßbare Persönlichkeit unter den Meistern des späteren Mittelalters, Erasmus Grasser, ist gerade durch seine Marmorwerke überliefert. Er lebt in München und wird von Klöstern, Grafen und Patriziern in der Stadt und den umliegenden Landkirchen beschäftigt. Wahrscheinlich hat ihm auch der Hof die wertvollste Aufgabe anvertraut, die er in den gotischen Zeiten vergab, die prächtige Tumba für Kaiser Ludwig den Bayern, der im Bann gestorben und bis dahin unwürdig bestattet war.

Im 14. und Beginn des 15. Jahrhunderts sind gute und sorgfältig ausgeführte Werke der Grabskulptur nicht selten. Aber sie begegnen uns nicht in der Stadt. Die Stiftskirchen, Abteien, Klöster und ritterlichen Kapellen Oberbayerns bewahren

sie. Eine große Anzahl wurde vom Bischof Johann Franz von Freising 1708 aus dem Fußboden der Freisinger Kirche und des Friedhofes, wo sie als Plattenpflaster gedient hatten, ausgehoben und an den Wänden der Kreuzgänge aufgestellt. Für den engeren Münchner Umkreis verdienen die Grabsteine Ottos und Katharinas von Pienzenau in Ebersberg (1371 u. 1374) (Abb. 27), ferner des Ritters Hilprand († 1381) in Taufkirchen besondere Aufmerksamkeit. Doch ist es bei diesen frühen Werken natürlich niemals ausgemacht, daß der Aufbewahrungs- und Bestimmungsort des Grabsteines auch der Ursprungsort ist. Als Münchner Steinmetz wird zuerst Hans der Steinmeißel genannt, der 1457 den vom Abt Kaspar Aindoffer bestellten Grabstein in rotem Marmor mit den Figuren der Stifter von Tegernsee ablieferte. Ursprünglich war es ein Hochgrab. Die Platte mit Otgar dem Mönch und Adalbert dem Bischof, eine ernste und tüchtige Arbeit, befindet sich heute über dem Portal der Tegernseer Pfarrkirche. In München selbst haben sich zwei Steine erhalten, der stattliche des Bischofs Johann Tulpeck († 1476) (Abb. 28) und die bescheidene, aber unendlich rührende Tafel aus rotem Marmor mit dem Bildnis des blinden Musikers Konrad Paumann, die an der südlichen Außenwand der Frauenkirche (1473) zur Linken des Ostportales eingelassen ist. Bischof Tulpeck ist mit dem großen Ornat seines hohen Amtes bekleidet, die Mitra auf dem Haupte, den Krummstab in der Rechten und den Mantel mit gestickten Figurenreihen auf den Bordüren über die Schulter gehängt. Er ist mit der üblichen Miniaturtechnik in den Einzelheiten der Stickereien und gewebten Muster, die mit der Nadelarbeit wetteifern, ausgeführt, dabei doch von großem Wurf, und jener pompösen Feierlichkeit, die bei den Exequien eines Kirchenfürsten entfaltet zu werden pflegt, und die sich auch auf den Grabstein, je nach der Bezahlung und der Meisterschaft des Steinmetzen übertrug.



Abb. 26. St. Christophorus. Frauenkirche.

Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

Neben diesem Schaustück prunkender Totenfeier ergreift der andere Gedächtnisstein von kleinem Umfang und bescheidener Ausführung mit der unmittelbaren Gewalt des Lebens. Wie ein Hieronymus „im Gehäus" sitzt ein blinder alter Mann vor uns und spielt auf einer Handorgel (Abb. 29). Die Rechte gleitet über die Tasten der Klaviatur, während die Linke bedächtig den Blasebalg auf und nieder zieht. Den Kopf hat er geneigt, als ob er den langen Tönen seines Instrumentes lauschte. Da wird es Licht in seiner unglücklichen Finsternis. Er sieht hellen Blickes in die Welt innerer Erlebnisse. In seiner Kunst ist er zu Hause. Ängstlich und gebrechlich, wenn er gehen und stehen muß, fühlt er sich frei und vielgewandt mit seinen vertrauten Instrumenten in den Händen. Harfe

und Laute, Flöte und Mandoline umgeben ihn. Als wären es Attribute seiner Macht, hat der Steinmetz diese musikalischen Instrumente in den Grund des Steinbildes eingegraben. In der leeren Fläche erweckt er damit die Illusion des Raumes und sagt so alles, was nötig war, um den schlichten Mann wie einen lebendigen Menschen aus alter grauer Vergangenheit in die Gegenwart hineinzutragen. Ein unzulängliches Kunstwerk, aber ein redender Stein. Der Musiker beim Spiel, der Mann in seinem Beruf. Erstaunlich, mit welch sicherem Gefühl der einfache Steinmetz den rein menschlichen Ausdruck in die geheimnisvolle Sprache des Denk-



Abb. 27. Grabstein Otto von Pienzenou 1371. Ebersberg.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.



Abb. 28. Grabplatte Bischof Joh. Tulpeck. † 1476.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

mals hineingelegt hat, dessen Klang nie vergeht. Wie die Litanei der Totengesänge ist die übliche Formel der Grabdenkmäler monoton. Nirgends ist die Kunst konventioneller, als wo sie das allgemeine Schicksal des Menschen, den Tod, zu schildern hat. In ungezählten Werken zeigt sie die liegende Gestalt des Toten, um den letzten, schlechten Augenblick festzuhalten, wenn der Verblichene, mit allen Ehrenzeichen angetan, auf der Totenbahre der Bestattung harrt. Aber unwiderstehlich und selbst in dem unvollkommensten Stil immer verständlich ist die Weiherede des Denkmales, wenn es erzählt, wofür der Mensch gelebt hat.

In der Mitte kunsthistorischer Betrachtungen steht seit längerer Zeit der Grabstein des 1485 verstorbenen Dekans Ulrich Aresinger in der Peters-

kirche. Er ist der einzige in der Stadt, mit der Künstlerinschrift versehen: „den Stein hat gehauen Meister Erasm. Grasser 1482" (Abb. 30). Es ist derselbe Meister, den wir schon durch die Maruskatänzer im Rathaus und die Prophetenreliefs in der Frauenkirche kennen gelernt haben. Der Marmorstein ist für seine Meisterschaft ein gleich ehrenvolles Zeugnis wie die Holzschnitzereien. Die hohe Fläche ist in zwei Felder geteilt, eine irdische und himmlische Bühne. Auf der unteren kniet der Stifter, Dekan Aresinger, im Gebet, die Alba über seinen Priesterrock, zu Füßen sein Barett und und das Gebetbuch im Beutel. So ließ sich auch Kanonikus Pala von Jan van Eyck malen. Vor ihm ein Täfelchen, das an einem Nagel in der Wand aufgehängt ist. „Un cartellino", würden die Venezianer sagen. In der rechten Ecke, größer als der Stifter, sein Wappen: ein Schild mit gekreuzten Morgensternen, darüber der ritterliche Helm mit einer Krone und einem hochaufsteigenden heraldischen Federschmuck. Auf dem Kragstein in der Mittte die breite Platte, gleich einer Pfeilerbase zugeschnitten. Oberhalb ist der himmlische Bereich, in dem sich der hl. Petrus mit der hl. Katharina zu angelegentlicher Zwiesprache niedergelassen haben. Zu ihren Häupten wölbt sich wie in einer Kapelle eine spätgotische Decke in kunstgerechter Netzwölbung mit Schlußstein und scharf geschnittenen Rippen. Sogar das plattenbelegte Ziegeldach wird zu beiden Seiten sichtbar, auf dem schönbewegte Engel herumklettern. Der hübscheste aber von den drei Himmelsboten hat mit ausgebreiteten Flügeln sich just auf der Spitze hingesetzt und läßt unter seinem faltigen, weiten Röckchen die Beine herunterbaumeln, wie ein Spatz auf dem Dachfirst, der mit dem Schwanz wippt, um sich im Gleichgewicht zu halten. Außen an den Rändern stehen auf Diensten zwei Prophetenfiguren. An dem Sockel aber macht eine Katze auf das Mäuschen Jagd. Unterhalb des Marmorbildes die Inschrift: „Den Stein hat gehauen Meister Erasm. Grasser 1482".



Abb. 29. Grabplatte des Musikers Baumann. † 1473.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

Um das prächtige Bild weht etwas von der Einsiedlerpoesie in einer Domdechanei. Kaplansträume steigen auf, durchsetzt mit gesundem entzückendem Humor. Es sind Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders im Sinne der Spätgotik. Die Vision des frommen Herrn Dechanten, in der Petrus mit dem gewaltigen Schlüsselpaar und die Katharina mit einem mächtigen Schwert erscheinen, spielt sich ganz leibhaftig ab. Die Adern an den nackten Füßen St. Petri sind geschwollen, als hätte er einen weiten Weg zurückgelegt, und Katharina trägt einen neumodischen Hut auf dem Kopf, mit den beiden schleierumwundenen Hörnern, wie ihn die burgundischen Frauen eingeführt hatten. Die Doppelbühne ist allerdings nur im idealen Durchschnitt zu sehen, aber alle Zimmermanns- und Maurerarbeit ist gut und stabil daran. Der unbändige Wahrheits-

drang Grassers ist ebenso tief in seiner poetischen Begründung, wie sachlich in der Darstellung alles Stofflichen, und deshalb ist das Porträt des Dechanten ebenso glaubhaft, wie die himmlische Hauskapelle auf dem Dache. Der Stil atmet die Frische und Würze klarer Bergluft.

Gegenüber an dem südlichen Pfeiler steht ein korrespondierender Grabstein von fast derselben Größe, der gleichen Zweiteilung und vielerlei Ähnlichkeiten in Arbeitsweise und Ausdruck (Abb. 31). Der Ritter Baltasar Bötschner hat ihn sich 1505 setzen lassen, zum Gedächtnis an sich und seine Frau. Statt der santa conversazione hat im



Abb. 30. Grabstein Ulrich Aresinger. 1482.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.



Abb. 31. Grabstein Balt. Bötschner. 1505.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

oberen Felde eine kirchliche Legende von stark dogmatischem Beigeschmack ihren Platz erhalten, die Messe des hl. Gregor. Was die Bildhauer nicht alles unternehmen, um mit der Malerei zu wetteifern! Bilder, die auf niederländischen Tafeln hätten wirken können, werden nun in Marmor übersetzt. Alles ist aufgeboten, um die harte Perspektive abzutönen, aber der Erfolg ist doch ausgeblieben. Die rein plastischen Aufgaben sind besser gelungen. Der eiserne Ritter in seiner maximilianischen Rüstung und seine Ehegattin in langem Mantel, den dicken Rosenkranz zwischen den gefalteten Händen, geben in sorgfältiger Feinarbeit dem Aresingerstein nichts nach. Selbst der überängstliche Attributionist wird sich gegen die Zuweisung auch dieses Steines an Grasser nicht sperren können, obgleich die

Signatur fehlt. Im Stil, soweit er in der Gewandung zum Ausdruck kommt, ist allerdings alles weicher, runder, oft flauer und etwas oberflächlich geworden. Zwischen der ersten und zweiten Arbeit liegen indessen zwanzig Jahre künstlerischer Entwicklung, die für das Leben Grassers viel bedeuten, mehr aber noch für den Gesamtzustand der Kunst. In den beiden Dezennien vor und nach der Jahrhundertwende ist der Schritt der Kunst größer und schneller geworden. Man lebt nicht nicht mehr so gemächlich dahin wie vor hundert Jahren. Das Formgefühl, der Geschmack, die Mode wechseln in kürzeren Abständen, und die Gefahr überholt zu werden, war selbst für den anerkannten Künstler von Rang und Ansehen bedenklicher denn vordem. Im Leben der starken Meister, die die Zeit und ihre Zeichen verstanden, scheiden sich deutlich Abschnitte von durchaus verschiedenem Inhalt, Altes und Neues stoßen aufeinander, Kämpfe, Bekehrungen und Wandlungen treten mit allen Symptomen schwerer Katastrophen auf. Niemand hat die Not der Zeit so ausgekostet wie Dürer. Aber auch einfachere Naturen werden von ihr ergriffen und fortgerissen. Bei solchen Erwägungen wird es leichter sein, die Kluft stilistischer Differenzen mit der beflügelten Entwicklungshypothese zu überspringen.



Abb. 32. Grabplatte Kaiser Ludwigs des Bayern. ca. 1490.

Selbst wenn wir es wagen, auch das Kaiser-Ludwig-Grab Grasser zuzuschreiben, werden wohl die lautesten Einwände sich beschwichtigen, zumal die berufene Lokalforschung mit demselben Vorschlag schon vorangegangen ist (Abb. 32).

Die schöne Platte der kaiserlichen Tumba war ehedem mit einem vielfach gerollten Spruchband umwunden, auf dem alles Wissenswerte eingemeißelt war. Aber gerade der Teil mit der Jahreszahl ist abgebrochen. So hat man lange geschwankt, wann man das Werk anzusetzen habe. Darüber freilich ist inzwischen Einigkeit erzielt worden, über den Meister indessen noch nicht (vgl. B. Riehl).

Der Kaiser hatte, weil er im Kirchenbann gestorben war, kein würdiges Begräbnis erhalten. Die Bestattung vollzog sich in Heimlichkeit und mit der Hast einer per nefas verübten Tat. In der Begräbniskapelle des hl. Michael war die Leiche eingebettet worden. Beim Neubau der Frauenkirche, als die alte Kirche und die kleine Friedhofskapelle abgebrochen wurden, mußte für die Gräber der hier bestatteten wittelsbachischen Fürsten gesorgt werden. Bei dieser Gelegenheit erhielt auch der Kaiser ein wirkliches Kaisergrab. Westlich vom Kreuzaltar am Chor wurde es ihm bereitet. Aber vor der Einwölbung des Neubaues im Jahre 1477 war an eine Aufstellung nicht zu denken gewesen, und wahrscheinlich hat man vorher die Bestellung für den Sarkophag auch nicht gemacht. Eher ist anzunehmen, daß bei der Kirchenweihe am 13. April 1494 auch der Grabstein des Kaisers an Ort und Stelle stand und an der Weihe des Gotteshauses seinen Teil mitbekam.

Um das Jahr 1490 wird also der Stein in Arbeit gewesen und aufgestellt worden sein. Damit stimmen auch die rein kunsthistorischen Gründe der Datierung überein. Das schmal-oblonge Feld der Platte ist wiederum, wie die Gräber in der Peterskirche, in zwei Felder geteilt. Im oberen der Kaiser auf dem Throne, Zepter und Reichsapfel in den Händen, eine spätgotische Laubkrone auf dem Haupte. Zwei Engel hinter ihm, mit einem reichgemusterten Teppich, den sie ausgebreitet hochhalten. Im unteren Felde zwei ritterliche Figuren, die mit entgegengehaltenen Armen aufeinander zugehen, zwischen ihnen der wittelsbachische Löwe, halb in stilistischer Heraldik behandelt, halb pudelnärrisch Tier, das an seinem Herrn schmeichelnd emporspringt. Die Szene spielt auf die Versöhnung Albrechts III. mit seinem Vater Herzog Ernst an, der ihm in barbarischer Weise seine unrechtmäßige Gemahlin, die Agnes Bernauerin, ums Leben gebracht hatte. Herzog Ernst trägt fürstliche Hoftracht, einen pelzbesetzten weitärmeligen Überrock über glattem, enganschließendem Wams. Herzog Albrecht ist gepanzert mit dem maximilianischen Plattenharnisch, die Hand am Schwerte. Hinter den Figuren ein gemusterter Vorhang. Die Inschrift besagt, daß Herzog Albrecht der Junge 1465—1508, das ist Albrecht IV., dieses Denkmal setzen ließ für den Kaiser und dessen Nachkommen: Johann, Ernst, Wilhelm, Adolf und Albrecht. Es hatte also die Bestimmung eines Familiengrabes.



Abb. 33. Grabstein aus Ebersberg. 1500 von Leeb.
Nach Halm, Wolfgang Leeb.

An Sorgsamkeit der Arbeit konnte das Werk nicht übertroffen werden. Es vereinigt in sich alle Vorzüge der gesamten Gattung durch Geschmack des Entwurfes, Reichtum der Ausstattung und vornehmes Maßhalten in stilistischen Dingen. Leicht ist die Familienähnlichkeit zwischen dem Aresinger- und Bötschnerstein und dem Kaisergrab zu erkennen. Sie beruht nicht nur auf der Zweiteilung der Platte und anderen in die Augen fallenden Einzelheiten, die mit dem Hinweis auf den Zeitstil erklärt werden könnten. Für mich ist die ganze spezifische Mischung haarscharfer Naturbeobachtung und stilistischer Größe das Entscheidende. Wolfgang Leeb besitzt sie nicht im gleichen Maße. Er hat sich in dem Stiftergrab von Ebersberg (Abb. 33) einen eigenen Gesichtstypus von engen verkniffenen Formen angewöhnt, und in dem Attelschen Stein von 1509 verfällt er in Ungeschicklichkeiten, weil ihm die nötige Herrschaft über die Komposition im großen fehlt. Das Kaisergrab ist von vollendeter Gleichmäßigkeit des Stiles bis in die zartesten Muster der Gewirke und die solide Feinarbeit der Plattnerei. An dem Mantel des Kaisers, der in breitem Wurf über die Kniee gelegt ist, darf der Wohlklang der Falten nicht unbeachtet bleiben. Die Draperie ist ebenso weit von der brüchigen Schärfe des Aresingersteins,

wie der schlappen und flauen Behandlung am Bötschnergrab entfernt. Sie hält die Mitte.

Die Frage nach dem Meister kann, wie die Dinge jetzt liegen, nicht anders beantwortet werden, als mit dem Hinweis auf den angesehensten und tüchtigsten Steinmetzen der Stadt. Das war Erasmus Grasser. Aus dem Denkmälervorrat, der uns geblieben ist, kann kein anderer Meister zum Vergleich herangezogen werden.

Grassers Tätigkeit läßt sich auch auf dem Lande verfolgen. Aus den achtziger Jahren stammt das Hochgrab für Anianus und Marianus in Wilparting bei Irschenberg. Von dem Hochgrab sind noch die beiden Reliefplatten des dachförmigen Tumbadeckels erhalten, beschädigte und verwitterte Steine, die aber doch die meisterhafte Grundlage der Arbeit gut erkennen lassen. 1498 ist er für Tegernsee, später für Reichersdorf beschäftigt. 1495 lieferte er — aller Wahrscheinlichkeit nach — das Grabdenkmal für Graf Seitz von Törring und seine Gemahlin Dorothee von Losenstein ab, das in der nördlichen Chorkapelle der Klosterkirche von Andechs aufgestellt ist. Man muß sich nur gegenwärtig halten, daß, wenn in einer Kleinstadt wie München eine Werkstatt von dem blühenden Glanz der Grasserschen begründet war, sie alle einheimischen Aufträge an sich gerissen haben wird und einer zweiten leicht das Wasser abgraben konnte. Eine Exportkunst wie Nürnberg und Augsburg besaß München nicht. Nur das engere Bayern im Isarbereich war noch kaufkräftiges Hinterland. Auch aus diesem Grunde halte ich die neuerdings aufgestellte Vermutung, die in dokumentarischen Andeutungen ihren Halt hat, daß Wolfgang Leeb in Wasserburg heimisch war, für höchst wahrscheinlich. Erasmus Grasser scheint — wenigstens als Steinmetz — in München keine Götter neben sich gehabt zu haben, höchstens dei minorum gentium, die er nicht zu fürchten brauchte (vgl. Ph. M. Halm, Wolfgang Leb., München 1904).

Als Baumeister verlangte man seinen Rat auch weit außerhalb der Heimat. 1484 heißt es in den Nachrichten über das Kloster Mariaberg bei Rorschach am Bodensee: „daß Visierung und Mustri zu demselben Erasmus Grasser fertigte, der kunstreiche und berühmte Meister aus Bayerland" (vgl. Hardegger, Mariaberg bei Rorschach. St. Gallen 1891). 1496 am 6. März erhielt er vom Kaiser Maximilian einen Geleitsbrief auf zwei Jahre nach Schwaz, um den Bau der dortigen Pfarrkirche zu leiten, bei der er schon 1491 als Baumeister genannt wird. Ob er aber in München aufgewachsen war und hier allein seine Kunst gelernt und ausgebildet hatte, das ist nicht entschieden. Tatsache ist, daß er als Baumeister an der Pfarrkirche zu Schwaz in Tirol gearbeitet hat. Die Tatsache soll „nichts beweisen". Gewiß, sie beweist ebensowenig als autoritative Attributionen. Aber sie gibt einen Fingerzeig, und der scheint mir darauf hinzuweisen, daß Grasser die Kunst an den tiroler Alpenübergängen nicht übersehen haben wird; wahrscheinlich sogar die Brixener Steinmetzenschule jenseits des Brenners gekannt hat. Und wer ein Auge dafür hat, wie bei gotischen Meistern unfaßbare Eindrücke aus Wanderzeiten auch noch in den Werken der selbstgeschaffenen eigenen Form, die in den besten Jahren entstanden sind, hin und wieder auftauchen, der weist die Vermutung sicher nicht von der Hand, daß Grasser den herrlichen Schatz seines Könnens nicht bloß im Schatten der Münchner Frauenkirche gesammelt hat. Das Wunder, daß Grasser seine Steinmetzenkunst in München, wo kein Marmor und kein Stein zu haben waren, sich aus den Fingern gesaugt haben sollte, wäre für jedermann größer als das Wunder einer Beeinflussung in Wanderjahren durch blühende Schulen mitten in den alpinen Steinbrüchen. Nur für den Münchner allein sollte es kein Wunder sein? Mag nun aber Grasser fremden Eindrücken zugänglich gewesen sein oder nicht, so bleibt doch unumstößlich wahr, daß der innerste deutsche Kern seines Wesens davon unberührt geblieben ist. Gleichzeitige Steinmetzarbeiten, wie die Platte des Dekan Hundertpfund zeigen nicht die gleiche Tüchtigkeit (Abb. 34).

Die Geschichte der Malerei in München kann nicht auf so glänzende und wohlerhaltene Denkmäler zurückweisen wie die Plastik. Ein ansehnlicher Teil ihrer Werke ist bei dem vergänglichen Material zerstört und unkenntlich geworden; anderes hat den neueren Arbeiten des Barock und Rokoko weichen müssen. Aber der Hauptgrund ist doch wohl der, daß die Tafelmalerei und Wandmalerei von der Kirche nicht in gleichem Maße beansprucht wurde wie die Steinplastik und Holzschnitzerei. Namentlich die Holzschnitzkunst genoß eine ungleich größere Beliebtheit. Sie war die populärste aller Künste im Dienste der Kirche. Doch war die Malerei keineswegs ihr Stiefkind. Seit Beginn des 15. Jahrhunderts ist eine klare Entwicklung der Malerei zu verfolgen, die gegen die Jahrhundertwende und im ersten Viertel des neuen auch ihre ansehnliche Blütezeit hat (Abb. 35). Im wesentlichen geht ihre Geschichte Hand in Hand mit den anderen Kunstgattungen und wird durch dieselben Grundzüge der allgemeinen Entwicklung bestimmt. Die Anfänge einer lokalen Geschichte der Münchner Malerei festzulegen ist nicht mehr möglich. Für die ersten Perioden um 1400 geben uns die erhaltenen Reste nur Anhaltspunkte zur Erkenntnis des landschaftlichen Schulcharakters, aus dem die städtische Sondergruppe noch nicht scharf abgelöst werden kann. Wandmalerei und Tafelmalerei sind anfangs voneinander abhängig. Der große Zug und der klare Entwurf der Wandmalerei geht über in das kleinere Format auch der Tafelbilder. Meist ist allerdings der Maßstab, da es sich fast ausschließlich um Wandaltäre oder Triptychen handelt, auch für die Tafeln kein geringer. Innerhalb Oberbayerns läßt sich eine Gruppe in der Inngegend, mit Salzburg als Mittelpunkt, trennen von der Malerei des Isarbereiches, in dem München schon früh durch eine große Arbeit hervorragt. 1434 malte Gabriel Angler für den Hochaltar der Frauenkirche ein umfangreiches Altarwerk, daß ihm mit 2275 Gulden bezahlt wurde und eine lange Arbeitszeit beanspruchte. Leider ist der alte Altar, obgleich er in den Neubau mit übersiedelte, verloren gegangen. Wir können uns von der Art und Stilrichtung nur durch gleichzeitige Altarbilder aus Altmühldorf, Fürstett, Törrwang, Oberbergkirchen eine ungefähre Vorstellung machen. Daraus geht hervor, daß die Malerei Bayerns deutlich in Fühlung stand mit Tirol. Schulzusammenhänge zwischen tirolischen und bayerischen Werkstätten lassen sich zwar nicht durch biographische Daten einzelner Meister nachweisen; aber sie sind doch ersichtlich und zweifellos klar. Ebenso gewiß ist die Unabhängigkeit der bayerischen Schule von fränkischen, kölnischen und niederländischen Einflüssen. Ihr beschauliches Dasein wurde nicht durch Strömungen aus den großen Kunstzentren des Nordens gestört. Sie hatte allein auf dem



Abb. 34. Grabstein Dekan Balt. Hundertpfund von 1502 in der Frauenkirche.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

geographischen und kommerziell natürlichen Wege der großen Alpenstraße über den Brenner Anregungen erhalten, die sie bescheiden und stillvergnügt verarbeitete.

Auch die wenigen Überbleibsel der Wandmalerei lassen das erkennen. Der Zyklus in Linden, Bruchstücke in Feldmoching, Indersdorf und Hoflach, die Malereien im Chor von Freising sind dafür Zeugen. Eine überragende Persönlichkeit, wie Grasser in der Plastik, fehlt. Handwerkliches Können ist verbreitet, besondere Künstlerschaft tut sich nicht hervor (vgl. B. Riehl, Bayer. Malerei, München 1895).

Aus der Zeit um 1500 indessen sind zwei tüchtige Werke der Tafelmalerei erhalten. Der Altar der Franziskanerkirche von 1492 (Nat.-Mus.) und der alte Hochaltar der Peterskirche (sechs Stücke in der Peterskirche im Chor, sechs im National-Museum, wo sie als Wandfüllungen in schwachem Licht und wenig würdig hängen).

An die Tafeln der bürgerlichen Spätgotik darf man nicht mit dem Anspruch wagelustiger Originalität und noch weniger feiner innerer Bildung herantreten. Auf den ersten Blick gleichen sich die Bilder weitentlegener Werkstätten in hohem Grade, als wären es Erzeugnisse eines und desselben Ateliers. Der Wille, eine überall anerkannte und leicht verständliche Solidität der Arbeit und Darstellung zu erreichen, ist größer als die eitle Laune, durch absonderliche Einfälle und niegesehene Neuerungen aufzufallen. Der Beifall, nach dem man geizte, scheint vornehmlich auf Grund der einleuchtenden Deutlichkeit und einer in die Augen springenden Sachlichkeit und naturgetreuen Beobachtung gespendet worden zu sein. Auch glänzte der Maler gern durch figurenreiche Szenerien, die zu beherrschen und fleißig auszuklaubeln keine Kleinigkeit war. Solch eine Kreuzigung „mit einem Gedräng", ist die Tafel aus der Franziskanerkirche, jetzt im Nationalmuseum. Es ist leicht, an ihr die Fortschritte nachzuweisen, die die allgemeine Kunstrichtung in der Darstellung herzergreifender Wahrheit gemacht hatte, nach der Seite der edleren Regungen der Trauer, des Kummers und der Verzweiflung, wie in den behaglich ausgemalten Einzelheiten gleichgültiger Geschäftsmäßigkeit oder brutaler Roheit, die mit dem traurigen Drama auf Golgatha textlich wie illustrativ sich allmählich zu einem ikonographisch erstarrten Muster ausgebildet hatten. Die Tafel ist eine Arbeit von guter Schulung und einer anregenden erzählerischen Lebendigkeit. In noch höherem Grade trifft das zu für die Szenen auf dem jetzt auseinander genommenen großen Wandelaltar, der für die Peterskirche gemacht worden war. Im Schrein standen die Holzfiguren von Petrus, Paulus und Andreas, auf den vier Flügeln waren zu je drei die zwölf gemalten Tafeln (davon elf erhalten) angebracht. An den Innenseiten der inneren Flügel hatten Holzreliefs, wahrscheinlich auch mit figurenreichen Darstellungen ihren Platz. Der Altar gehörte also zu den ungeheuren Maschinerien, die sich aus der Hochgotik noch mehrfach erhalten haben, meist aber den wirkungsvolleren Dekorationswerken des Barock weichen mußten. Sie vereinigten in sich eine erstaunliche Summe von Fleiß und Geschicklichkeit und waren



Abb. 35. Frauenkirche. Katharina und die Freier.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

ganz erfüllt von einem Überschwang der Erzählerlust, die selbst in dem dünnen Rankenwerk der Fialen noch Statuetten und an den Predellen kleine Holzreliefs anzubringen verstand. Nur gut eingearbeitete Werkstätten konnten einen so umständlichen Auftrag ausführen, und so beweist allein die Tatsache, daß die Peterskirche solch ein Wunderstück kirchlicher Ausstattung besaß das nicht geringe Können der Münchner Malerei.

Regelmäßig trat die Malerei an diesen geheimnisvollen Altarschränken mit ihren vielen Türen und Klappen in Verbindung mit der Holzschnitzerei auf. Meist waren nur die Flügel ihr eigentliches Feld. Auf dem Altar der Peterskirche nun war die Geschichte Petri und Pauli erzählt. Petrus in cathedra, die Heilung des Lahmen, Kreuzigung Petri, Petrus im Gefängnis (Peterskirche), Petrus im Meersturm, Petrus heilt zwei Besessene (beide im Nat.-Mus.), ferner Pauli Bekehrung, Paulus mit Ruten gepeitscht, Paulus predigend, Paulus und Petrus den Magier Simon beschwörend (alle vier im Nat.-Mus.). Schließlich noch die Grablegung Christi auf der Rückseite und Tod des Paulus (Peterskirche neben dem ersten Seitenaltar auf der rechten Seite). Die Bilder zeigen jenen geschlossenen Charakter, den solche großen Altäre gewöhnlich haben, der dabei doch in Güte und Form der Arbeit zahlreiche Abweichungen mit sich bringt. Erzählerisch ist die Darstellung von außergewöhnlicher Bedeutung. Nirgends ein Übermaß im Ton. Überall eine geschickte Verteilung der Figuren, klare Handlung und lebendiger Vortrag. Komposition im Sinne italienischer Fresken fehlt natürlich. Eine kluge Aufstellung, die Hauptsachen und Nebensachen nach ihrem inneren Wert geschickt hervorhebt, führt den Blick ruhig durch die menschengefüllte Bühne. Weite Prospekte auf Straßen, Meeresflächen, landschaftliche Gründe schließen die Szene ab. Die Figuren, obgleich sie sich oft vom blendenden Goldgrund abheben, haben doch Form und Körperlichkeit, sie stehen gut in der Luft, als wären sie im Raume gesehen. Mimik und Gestikulation ist mit schnellem Blick erfaßt, charakteristisch und eindrucksvoll, trotz jener allgemeinen Fehler in der Zeichnung, die der Gotik eigentümlich sind. Nicht ohne Überraschung sieht man die Farbe zu einem eigenen lebensvollen Ton voll Wärme und tiefer Empfindung gehoben. Sie steht auf einem Kulminationspunkt der Sättigung, von dem die gebrochene und schillernde Palette der italienisierten Meister schnell abweicht. Alles in allem das Werk eines Mannes, der, mit dem Zunftmaß der Gotik gemessen, weit über die Bedeutung einer Lokalschule hinausragt. Um so mehr als er von schwäbischen und fränkischen Einflüssen vollkommen frei ist und von Ähnlichkeitszügen mit tirolischen Schulen auch nur die allgemeine typische Familiarität der bayerischen Malerei an sich trägt. Den Meister zu nennen, ist leider jeder Anhaltspunkt verloren gegangen oder noch nicht gefunden. Ihn mit den überlieferten Namen des Gabriel Mechselkirchner, Ulrich Furterer und Hans Olmendorfer zu identifizieren, ist bisher nur mit Mißerfolg versucht worden.

Es ist blutwenig, was uns in der Stadt erhalten geblieben ist. Aber das allgemeine Bild des Könnens wird vervollständigt durch die Altartafeln und Wandgemälde, die sich in den Dörfern der nächsten Umgegend den Unbilden des Schicksals mit mehr Glück widersetzt haben. Wir sehen, wie die Malerei denselben Weg geht, den schon die Plastik gegangen war. Sie geht von der Stadt aufs Land hinaus. Wieder ist Pipping und vor allem Blutenburg an erster Stelle zu nennen. Pipping hat den Charakter der bayerischen Dorfkirche bis heutigen Tags treu bewahrt. Die Tafelmalerei spielt in ihr daher keine hervortretende Rolle. Sie muß sich mit den Flügeln des Altarschreines begnügen. Blutenburg aber hat als Schloßkirche eine bessere und teurere Ausstattung erhalten.

Wir begegnen zwei gemalten Altären mit einer Trinität und einer Verkündigung von 1491. Höchst achtbare Werke, an denen das ganz unvermittelt auf-

tauchende Schönheitsgefühl in den weiblichen Köpfen besonders überrascht. Man darf die Frage aufwerfen, ob etwa der Blutenburger Holzschnitzer nicht auch die Malerei geliefert hat, wie das ja gut mittelalterlicher Brauch war. Es sei erwähnt, daß eine ansprechende Vermutung den Namen des Hans Olmendorfer, der Hofmaler des Herzogs Sigismund war, für die Blutenburger Bilder — alles herzogliche Stiftungen — in Anspruch nimmt. Die alte Behauptung von dem derben Charakter bayerischer und Münchner Malerei, die besinnungslos bis an die Grenzen unflätiger Tölpelei gehen soll, wird durch solche Werke Lügen gestraft. Die übertriebene Ausmalung der Leiden und Schmerzen Christi ist ein überall wiederholter Allgemeinheitszug der gotischen Kunst. Jedoch nur ausnahmsweise erscheinen in Zeichnung und Farbe so gleichmäßig durchgeführte Werke wie die beiden Blutenburger Tafeln, die uns durch ihre still verhaltene Empfindung besonders freundlich ansprechen. Und wie kindlich-seraphisch sind die gefiederten Engelchen, wenn wir sie mit den ausgewachsenen und dickbackigen Putten einer oberitalienischen Pietà vergleichen wollten!

Zur Münchner Gruppe gehören ferner die Tafeln aus der Legende der hl. Ottilie in Mörschenfeld, die grausamen Martyrien auf den Flügeln des Choraltarschreines von 1510 in Milbertshofen, Tafeln aus der Legende des hl. Vitus und Stephanus von 1489 in Pullach, die Flügel mit Marienbildern aus der Kirche in Merlbach, schließlich die Heiligenbilder auf dem Altar in Unterölkofen (Bezirksamt Ebersberg) von 1517.

In der Schleißheimer Galerie werden einige Tafeln aus der bayerischen Malerei auch der Münchner Schule nahe stehen, unter denen eine Kreuzigung mit allerdings sehr knotigen Prügel- und Raufszenen zu unrecht für den spezifischen Charakter der Münchner Meister ausgeschlachtet worden ist, als ob die ehrsamen Stadtmaler einzig für den Geschmack von Flößern und Wilderern aus dem Isarwinkel oder für Dachauer Moosbauern ihre Bilder ausstaffiert hätten.

Die Wandmalerei ist, wie leicht erklärlich, nur in ganz wenigen Resten auf unsere Tage überkommen. In Pipping und sehr reich in Blutenburg, in Feldmoching, Milbertshofen, Notzing sind verblaßte und abgebröckelte oder verrestaurierte Bilder erhalten. In der Stadt muß gerade die Wandmalerei in großem Ansehen gewesen sein, da die besseren Familienhäuser, die Türme und das Rathaus reichen Schmuck an den Fassaden trugen. Am Marienplatz muß es besonders lustig gewesen sein. Eine Fülle von eigenartigen großfigurigen Bildern war dort an den „Schauseiten" der Häuser zu sehen. Der Maler Bocksberger wird als ein vielbeschäftigter Fassadenmaler genannt, von dessen Nachkommen Hans sich fünf Entwürfe für die Regensburger Rathausfassade und Arbeiten in der Landshuter Residenz 1536—1543 erhalten haben. Er fand auch in München viel zu tun. Die Gotik ist farbendurstig von Anbeginn an. Alles möchte sie mit Farbe beleben. Kirchen, Häuser und Türme trugen ein farbiges Gewand. Alle Holzschnitzereien waren für ein gotisches Auge erst vollkommen, wenn sie mit leuchtenden Farben und recht viel Gold gefaßt waren. Die Goldschmiedekunst suchte nach allen möglichen farbigen Halbedelsteinen und selbst Glasflüsse verschmähte sie nicht. Wo man in gotischer Zeit hinsah — alles schmückte sich mit Farben. Statt des eintönigen Anstriches ließen die Hausbesitzer nach der Straße hin ein hübsches Bild mit allerlei Witz und Kurzweil anbringen, zum mindesten ließen sie sich den Schutzpatron oder irgend eine eigenartige Ornamentierung auf die „Schauseite" ihres Hauses malen. Die Wandmalerei an den Häuserfronten war volkstümlich und ist es an den Bauernhäusern bis spät ins 18. Jahrhundert geblieben. Namentlich im Werdenfelser Lande sind schöne Beispiele erhalten geblieben. Bescheidene Überbleibsel der einst umfangreichen Erzählungen oder langen Figurenreihen hat sich der Gebirgler auch heute nicht nehmen lassen. Weit verbreitet sind die bunt-

farbigen Bilder des Erzengels Michael, des hl. Georg, des Florian, Vitus und der vierzehn Nothelfer, am häufigsten erscheint die Jungfrau Maria an den Bauernhäusern der nördlichen Voralpen. Aus der Burg im „Alten Hofe" hat man einen Wandstreifen ins National-Museum gerettet, eine Trinität u. a. von dem Lebling-hause ebenfalls. Doch sind das schon Stücke mehr der „Stubenmalerei". Deutliche Vorstellungen von der eindringlichen Wirkung dieser Innendekoration geben die Zimmer auf „Hohen-Salzburg". Besonders charaktervoll ist jener farbenkräftige Raum in Blau und Gold mit der geschickten Verwendung von holzgeschnitzten Türeinfassungen, Deckenfüllungen und Fensterrahmen (Ende des 15. Jahrhunderts). Bürgerlich einfacher ist die bemalte Decke und Wandvertäfelung aus der Amtsstube des Augsburger Weberhauses.

Mit den Malern werden gewöhnlich die Glasmaler genannt. Ihre Arbeitsgebiete berührten sich und sie waren immer in derselben Zunft vereinigt. Was in Münchner Kirchen, vor allem im Dom erhalten ist, bestätigt den Eindruck, den wir aus der Betrachtung der malerischen Werke erhalten haben. Auch die Glasmaler brauchten sich nicht vor der Kritik ihrer fränkischen, selbst nicht ihrer schweizerischen Kollegen zu scheuen. Sie verstanden ihr Handwerk gut (Abb. 36). Die älteren Fenster, die aus der alten Frauenkirche in die neue umgesetzt wurden, sind höchst wertvoll. Sie sollen Arbeiten Martin des Glasers und der beiden Hans Gleißmüller sein. Für die Fenster des Neubaues war Aegidus Trautenwolf in Verpflichtung genommen. Seine Farben erreichen indessen die älteren nicht an Glanz und Feuer der Transparenz.



Abb. 36. Frauenkirche. Glasgemälde. „Der geduldige Job".
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

Begnügsamer als die Genossen von der Wand- und Tafelmalerei, bescheidener als der Glasmaler selbst, mußte der Buchmaler sein, der die kirchlichen Ritualbücher auszumalen hatte. Für die fleißige und stille Arbeit ist die Mönchszelle von jeher die beste Pflanzstätte gewesen. Von mittelalterlicher Kunstübung, die einst ganz und gar in geistlichen Händen sich befand, hat sich wohl die Buchmalerei am längsten als ein Eigengebiet klösterlicher Schreibstuben erhalten. Für das Münchner Angerkloster wurden 1494—1497 ein großes Graduale und ein großes dazugehöriges, dreibändiges Antiphonar gemalt und zwar in München selbst, vielleicht im Angerkloster. Das Werk kostete 430 Gulden rheinisch. (In der Kgl. Hof- und Staats-Bibl.).

Es ist kein besonderes, ausgezeichnetes Werk, vielleicht Frauenarbeit. Nette landschaftliche Bilder, Seestücke, Stadtprospekte und bei der Predigt Johannes des Täufers eine grüne Wiese am dunklen Waldrand sind anziehend und hübsch erfunden.

Die besten Miniaturen aus Münchner Malstuben enthält indes ein Missale im Besitz der Bibliothek der Münchner Frauenkirche. Sehr hübsche Randleisten mit stilisierten Blumenranken und reichem Blütenflor, allerlei Getier: Hirsche, Löwen, Tiger, Raubvögel, Reiher, Falken, Waldsänger, dann Kaninchen, Hasen, Bären, kurz alles, was da kreucht und fleucht, sind lebendig gezeichnet und

bunt illuminiert. Das Vollbild mit der Kreuzigung macht den Anspruch getragener Erzählungskunst und ist nicht ohne tiefere Empfindung. Das Missale gehört dem Ausgange des 15. Jahrhunderts an vor 1480. Es steht nicht fest, daß es in München gemalt wurde, aber es ist wahrscheinlich (vgl. Berthold Riehl, Studien z. Gesch. d. bayer. Malerei, S. 131). Daraus ist ersichtlich, daß München in fast allen Künsten aus eigener Kraft in heimischen Werkstätten und von ortseingesessenen Meistern tüchtige und geschickte Arbeiten lieferte, die für den Bedarf der Stadt und des umliegenden Landes bestimmt waren. Niemand, der m.-a. Geschichte kennt, wird es überraschen, daß der Durchschnitt des Könnens die Münchner Kunst auch neben der viel umfangreicheren und weiter verbreiteten von Nürnberg und Augsburg nicht übel bestehen läßt. In einzelnen Meisterwerken aber und vor allem in der vielseitigen Persönlichkeit des Erasmus Grasser tritt sie weit über die Begrenzung und Bedeutung einer Lokalschule hinaus auf den offenen Plan, auf dem sich die Größten und Besten der Zeit messen.

Ein Wort noch über einen auffälligen Zug in dem Gesamtcharakter der bayrischen und besonders Münchner Spätgotik. Augenscheinlich entstammt er dem eigenartigen Wesen des bayrischen Stammes. Die gotische Kunst des 15. Jahrhunderts hat mit Vorliebe die Eigenheiten lokaler Schulen gepflegt, überall hat sie landschaftliche Sonderart und die berechtigten Stammeseigentümlichkeiten hervorgelockt. Für die volkstümliche Individualität war sie günstig und empfänglich für jede dialektische Besonderheit, während unter der großen Schere der Normalkunst, die die Renaissance unbarmherzig handhabte, alle diese feinen Triebe und eigensinnigen Sprossen fielen. Die Gotik war in diesem Punkte duldsamer und daher reicher an Einzelwesen und Originalgenies.

In den Werken des bayrischen Denkmälerkreises fällt ein verhaltenes Temperament auf. Der seelische Ausdruck bleibt immer unter der Schwelle. Die Tiefe und Kraft der Empfindung, die sich deutlich durchfühlen läßt, wird nie nach ihrem ganzen Inhalt erschöpft. Viel eher, daß ein Diminutivum an Stelle eines starken Wortes steht. Nirgends aber eine Phrase. Selten wird das erlaubte Gefühl durch einen superlativisch gesteigerten Ausdruck gereizt. Immer ist das Bestreben rege, sachlich klar zu reden. Der Bildner begnügt sich lieber mit einer Anspielung oder einem leisen Hinweis, als daß er in tönende Redensarten verfiele.

Wohl aber freut ihn ein lebendig beobachteter Zug aus des Volkes Art und Sitte. Selbst bis zur Derbheit und erschöpfenden Deutlichkeit geht er, wenn er sich auf dem vertrauten Boden heimatlicher urwüchsiger Sonderart bewegt. Und wo seine Empfindung allgemein menschlich durch Mitleid oder Humor, durch großes Schicksal oder komischen Zufall gerührt wird, da trifft seine Kunst so ins Schwarze, daß alle Unzulänglichkeit der Form übersehen werden muß, weil der Kern der Sache offen zutage liegt.

Die vollendeten Frauentürme sahen auf eine echt bürgerliche Stadt herab. Die gotische Kirche stand in einer gotischen Kultur, in der das verführerische Wort von der Renaissance noch nicht verstanden wurde. Der Stadt war der Segen einer langen handwerklichen Kunstüberlieferung zugute gekommen, die in der Werkstatt aller Gewerbe als guter Hausgeist ihres Amtes waltete und auf Meister und Gesellen ein wachsames Auge hatte. Die Tradition war durchaus gotisch, städtisch-bürgerlich. Noch ahnte man nicht, daß aus der Herzogsburg, die an der Mauer aufgebaut an der Ecke des Stadtfriedens stand, eine neue starke Förderung der Kunst aufblühen könne. Noch war der Bürger Herr im Hause und allein aller Künste Gönner und Förderer. Der Bürger baute Rathäuser und Münster, er machte sich's in seinem eigenen Heim bequem und ließ die Vorläufer der Repräsentation, Komfort und behagliche Gemütlichkeit, wenigstens in die Stuben der gemeinsamen Lebensführung ein, er hatte für schöne Geräte und gute Kleider

Sinn und Geld übrig und vollends die Feste, Spiel und Tanz, schienen ihm wert der Ausgaben für stattliche Räume und kostbare Ausstattung. Die Ansätze zu einer feineren Kultur fühlt man in dem keimenden Bildungsdrang, das starke Selbstgefühl seines Korporationsgeistes äußert sich in den weit über das Land schauenden Kirchtürmen, die doch nur Stadttürme waren, Denkmäler bürgerlichen Stolzes. Das ganze Stadtbild trägt das Gepräge bürgerlichen Regimentes.

Auch das Bürgerhaus hat schon seine eigene Form, die sich durch Lebenssitte, Wohlstand und gesellschaftliche Gepflogenheiten ausgebildet hatte. Nach der Straße zu schmal und immer mehrstöckig, mit hohem Dach. An der einen Seite die Haustür und unmittelbar dahinter die steile enge Treppe. Nach vorn hinaus die Wohnräume, nicht allzu hoch, aber warm und anheimelnd. Nach hinten auf der Hofseite eine eigenartige und malerisch anziehende Fortsetzung des sparsam ausgenutzten Raumes in den balkonartigen Umgängen, den „eingemachten Lauben", wie sie der Berner nennt, Korridore, die für wirtschaftliche Zwecke benutzt wurden. Auf der Burggasse sind solche Höfe, sogar recht alte und wohlerhaltene, noch zu sehen. Patrizische Prachthäuser scheinen selten gewesen zu sein. Zum Vergleich für das Münchner Stadthaus bieten sich zwei Typen, das fränkische in Nürnberg und das Tirolerhaus in den Alpenstädten. Beiden, die allermeist solide Steinbauten sind, ist der reizende Schmuck des Erkerstübleins eigen, jener kleine Vorbau im ersten Stock, zuweilen auch über alle Stockwerke durchgeführt, der an Eckhäusern die Gelegenheit zu überraschend anziehender Belebung der Querfronten gibt. Das „goldne Dachel" in Innsbruck und der Erker am Pfarrhaus von St. Sebald sind weitbekannte Beispiele.

Das Münchner Haus, nur sehr selten mit einem Erker ausgestattet, hat jenen Typen gegenüber seinen eigenen Charakter. Mit seiner schmalen Giebelfront und dem hohen Steildach unterscheidet es sich unverkennbar von dem Tirolerhaus, dessen breite, fensterreiche Front mit einem Schindeldach gedeckt ist, auf dem schwere Steine liegen. Die Bedachung ist also ganz alpin. Hat es Horizontalgliederung, so stammt sie aus den Anregungen des italienischen Palazzo. Wesentlich einfacher gehalten, scheint das Münchner Haus doch wohl einiges von dem Bauernhaus im Isar- und Loisachtal mitbekommen zu haben, wenn auch der Bauernhof mit seiner wirtschaftlichen Isolierung und patriarchalen Souveränität natürlich andere Grundlagen hat. Dennoch scheint mir die Sparsamkeit mit dem Raum bei Vorplatz, Treppen, Gängen bäurisch zu sein, wie sehr sie auch durch die allgemeine Stadtenge bedingt war. Hat das Haus Laubengänge und Läden dahinter, womöglich in langer Reihe wie am Markt, dann klingen Erinnerungen an Tirol an. Aber die schlichte Eigenart des Münchner Hauses weist doch auf eine andere wirtschaftliche und soziale Entwicklung, die freilich in der Alpennähe stattgefunden hat. Daß München heute wie je mit dem Land und Gebirge innig verbunden war, ist sicher auch am Münchner Stadthaus noch zu spüren. Der Mittelpunkt des Stadtgebietes und des öffentlichen Lebens ist der Markt, mit Wage und Münze (Abb. 37). Hier spielt sich Handel und Wandel ab, wie auf dem Forum der antiken Stadt. Der ungedeckte Saal unter freiem Himmel ist für den Markt und den Festzug, für Ringelstechen und Rechtsspruch Schauplatz und Bühne zugleich. Dieser offene Raum gehört allen, die im Stadtfrieden leben, und selbst die Gewerke benutzen ihn für laute Hantierung. Er ist das Herz, in dem die beiden großen Schlagadern münden und sich kreuzen. Die langen Straßen, die die Verbindung mit der Außenwelt herstellen, stoßen hier zusammen. Deshalb hat auch das Stadtregiment hier seinen Sitz. Das Rathaus steht wie immer am Markt, wo meist auch die großen Zünfte ihre Häuser anbauten, die Tuchhallen, das Brothaus oder wie man sie sonst nennen mochte. Alles Gemeinsame, jede Genossenschaft, die Behörde, die Justiz suchen ihren Sitz am Markte. Alles weltliche Treiben drängt nach

diesem Mittelpunkte, wie das Blut zum Herzen. Deshalb ist die sinnfällige Bedeutung dieses Stadtplatzes nirgends deutlicher, als wie in jenen meist östlichen Städten, wo das Rathaus in der Mitte des Marktes steht, der als „Ring“ den Gebäudekern von allen Seiten umschließt.

Abseits vom weltlichen Getriebe stehen die Pfarrkirchen, St. Peter auf einer kleinen Höhe als ältestes Bauwerk der Stadt, die jüngere Frauenkirche nach Westen gelegen. Stünde sie logisch im Sinne der Hauptachse des Verkehrs, so müßte sie ihre mächtige Fassade dem Mazarigäßchen zuwenden, denn vom Markt her benutzten die Kirchgänger — und von dorther kam der ganze Strom — dieses südliche Portal zur Kirche, das bei der westöstlichen Orientierung der Kirchen nur ein Seitenportal sein konnte. Kirche und Friedhof bleiben abseits vom Hauptstrom der Kommenden und Gehenden liegen. Die Hauptstraßen haben sich ihre Fluchtlinie so gesucht, daß sie selbst die Friedhofsmauern nicht streifen. Es sind keine geradlinigen Zeilen, mit Reißschiene oder Schnur gezogen. In merkwürdigen Windungen und Krümmungen streben sie durch das Häusergedränge und kein Scharfsinn kann für jeden Fall die Ursachen und Gründe dieser interessanten und immer malerischen Abweichungen vom geraden Wege angeben. Aber überall scheint die Losung: Nur keine gerade Linie! gegolten zu haben. Auf Umwegen gleichsam gelangt man zu den Toren, mittelalterlich befestigten Türmen mit Wall und Graben, die insgesamt mit Brücke und Laufgraben, mit Scharten und Zinnen ausgestattet sind, wie es der gotische Burgbau verlangte. Von Tor zu Tor die lange Mauer, davor der mit Wasser gefüllte Graben. Innerhalb des engen Mauerringes die Kreuz- und Querstraßen, in ihrer Richtung durch die Einmündung oder das Hinstreben zu den Hauptstraßen und durch die Anpassung an die Kurve der Befestigungslinie bestimmt. Dazwischen kein größerer Platz mehr, kein Reiterdenkmal mit Rasenplatz und Bänken, kein Stauwehr und kein Sammelbecken für den flutenden Verkehr. Haus an Haus, dicht aneinander gedrängt wohnen die Bürger beisammen. Nur die Klöster beanspruchen weiteren Raum, sie bilden zum Teil eigene Stadtviertel nach eigenem Plan und Zweck. In ihrer ganzen Anlage als Kaserne, Wirtschaftshof, Hospital, Schule und Kirche verraten sie deutlich die Abstammung von einer anderen Kultur, die auf dem flachen Lande ihren Boden und die Selbstversorgung in der Wildnis oder noch nicht urbaren Einöden zur Voraussetzung hatte. Sie beanspruchen mehr Fläche, als eigentlich der Festungsrayon zwischen den Wällen erlaubt. Fuori le mura wäre ihr eigentlicher Platz. Aber sie sind unentbehrliche Faktoren des inneren Stadtlebens. Die Mönche sind die besten Freunde der Bürger: sie beten und heilen, sie geben Herberge und Labung, Gebrechliche und Irre nehmen sie in Pflege, sie lehren und sie — brauen. Wie könnte man ihrer entraten! Allein schon in ihren Bauten und der breiten Ausnutzung des Bodens liegt ein großer Zug. Denn sie hängen nicht vom Einzelschicksal des Menschen ab. Die Stelle des Abgeschiedenen wird schnell ersetzt. Sie blicken auf lange Zeitläufte und besitzen aus der früh-mittelalterlichen Geschichte die Kunst, mit großen Zahlen zu rechnen.

Der gute, echte Bürger aber ist von Natur ein sparsamer Rechner. Er bescheidet sich für seine Person sowohl, wie für sein Gemeinwesen. Deshalb haben rein bürgerliche Städte niemals Monumentalcharakter. Ihre Straßen sind eng, jeder begnügt sich mit dem geringsten Quantum Licht und Luft, weil sonst die Verteidigung der Mauern aus Mangel an Besatzung zu schwer wird, ungerechnet die Kosten für die Befestigung selbst. Der Bürger ist ein Gleichmacher. Er hält darauf, daß niemand den alten Sitten und Gebräuchen untreu werde. Der Reiche hat dieselben Bedürfnisse wie der Minderbemittelte, wenn er sie auch etwas splendider befriedigt. Sein Haus hat selten mehr Räume und Gelasse, als der ortsübliche Typus das erlaubt. Nur durch den Wert des Materials und seine künst-

lerische Behandlung unterscheidet es sich. Aber große Festsäle und lange Kammerfluchten sind nicht nötig. Das eifersüchtig gewahrte Recht der Gleichheit innerhalb des Zensus führt zum Grundsatz der gemeinsamen Beratung, der Abstimmung und der Kommissionswirtschaft, deren Haupttendenz zu allen Zeiten der Kompromiß und das Ausbalancieren der gewichtigen und durchschlagenden Gedanken auf dem Normalniveau der Opportunität gewesen ist, wobei sie natürlich oft ihre beste Kraft einbüßen.

Das war auch in München der Fall, ehe es unter fürstlichem Regime einer neuen Zukunft entgegen geführt wurde.



Abb. 37. Der Marienplatz 1644 nach Merian.
Nach Aufleger-Trautmann, Alt-München.



Abb. 38. Eichstätter Seld'sches Altärchen 1492. Reiche Kapelle.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

Die Renaissance unter fürstlichem Regiment. Albrecht V. (1550–1579). Vlämische Wandermeister italienischer Schulung bei Hofe.

Das 16. Jahrhundert, vornehmlich die Mitte, ist die Zeit großer kunstgeschichtlicher Wandlungen. Im Hinblick auf das Neue, das seit Beginn des Quattrocento in Italien auf den Platz tritt, hat man diese Periode die Renaissance genannt, wobei die ursprüngliche Prägung des Wortes auf die Wiedergeburt der antiken Formenwelt hindeuten sollte. Auch auf die deutsche Kunstgeschichte wird dieser Begriff übertragen. Es soll damit die ähnliche, wenn auch zeitlich etwas spätere Entwicklung gekennzeichnet werden. In der florentinischen und römischen, wie italienischen Geschichte überhaupt, verläuft die Umbildung der gotischen und der mittelalterlichen Empfindung zu einer neuen, modernen Ausdrucksweise in einem fließenden Zusammenhange, logisch, scheinbar ohne Willkür, als Resultat einer großen, gemeinsamen, geistigen Arbeit, an der das Prinzipat, die Kirche und das Volk teilnahmen. Erst als dieser Prozeß vollendet war, fing auch die deutsche, die nordalpine Welt überhaupt an, auf die Neuerungen der romanischen Länder auf-

merksam zu werden. Es begann ein Austausch von Formen, Gedanken, ausgebildeten Methoden und fertigen Formeln. Schließlich übernahm man diesseits der Alpen das ganze System. Italien war weitaus der gebende, Germanien der empfangende Teil. Bei einem solchen Import neuen künstlerischen Gutes, der, wie das Kaufmannsgut, auf den Handelsstraßen der Kaufleute seinen Weg über die Alpen nahm, fand nun eine Überfüllung der nordischen Phantasie statt. Alle heimische Kunst wurde plötzlich altmodisch. Es war ein vollkommener Ersatz der alten Formen durch neue. Man kann daher von keiner Entwickelung reden. Statt der Evolution beobachten wir hier eine plötzliche, katastrophenähnliche Wendung, eine Revolution, die allerdings friedlich und ohne Blutvergießen ablief. Noch war die Gotik durchaus nicht überall in Deutschland ausgestorben. Auch ist sehr zu bestreiten, daß ihre extravagante Ausbeutung gerade der tektonischen Grundelemente für formale Spielereien eine innere Schwäche verriete, als ob sich der Stil innerlich überlebt hätte. Noch lebte der Stil und der tüchtige Natursinn, die Freude am verblüffend Wahren im Porträt und allen pragmatischen Themen der Kunst gibt dafür eine hundertfache Bestätigung. In Deutschland verlief eben alles anders als in Italien. In ungezählten Fällen wurden die deutschen Meister von der Renaissance wie von einer tyrannischen Modelaune überrascht. Sie trat als ungebetener Gast ein, mit dem man nichts Rechtes anzufangen wußte. Deshalb beobachten wir fast überall eine Hemmung und Stauung der alten Strömungen. Es wurde, um die lebendige Kraft in dem schnellen Zufluß fremder Elemente abzuleiten, ein neues Kunstbett gegraben.

Die italienische Entwickelung aber läßt sich begreifen als das Ergebnis einer forschenden, suchenden und experimentierenden Arbeit der Künstler; der Stil der Hochrenaissance war die Frucht eines konsequenten Nachdenkens. Natürlich haben die schwer abzuwiegenden Kräfte gesellschaftlicher Bewegung, geistiger Arbeit, kultureller Verfeinerung und nationaler Besonderheit mitgewirkt. Im Prinzip ist auch all diesen Werken der nationale Stempel aufgedrückt. Ja, mehr, das charakteristisch-romanische Temperament hat ihnen die klare Knappheit, das schwere Pathos und die stolze Phraseologie gegeben.

Nun wiederholt sich ein Vorgang, den die Kunstgeschichte oft erlebt hat: es tritt von diesem Hochstand des Kunstvermögens in Italien ein Abfluß in die tieferen Becken der angrenzenden Kulturländer ein.

Der umfangreiche und wohlorganisierte Formenschatz bleibt nicht bloß Sondergut eines einzigen Volkes. Er wird Allgemeingut. Von ihm und seiner anregenden Kraft, seiner erlösenden, beschwingenden und fortreißenden Macht leben alle jene intelligenten Teile der Kulturwelt, die zu seiner Aufnahme, wenn auch nur oberflächlich, vorbereitet waren. Der Prozeß vollzieht sich jedoch in Deutschland nicht in der Art innerer Durchdringung, wie der Saft im Stamm aufsteigt und sich allen Zweigen und Blättern mitteilt. Es ist auch keine Aufpfropfung, womit man immer den Begriff der Veredelung verbindet. Denn mit Recht kann man fragen, ob die nordische Kunst durch einen vollkommenen Verzicht auf die heimisch-nationale Vergangenheit einen Veredelungsprozeß einleiten konnte. Aller Adel wächst von innen heraus. Bei der Renaissance handelt es sich um einen hastigen Wechsel des Gewandes. Wo das italienische Kleid nicht schloß, guckte die ehrliche Haut des Deutschen überall darunter hervor. Man lernte die Renaissanceformen der Italiener, wie man ein fremdsprachiges Vokabularium benutzt.

Wie kam es aber nur, daß die virtuose Gotik mit ihrem tief im Wirtschaftsleben eingewurzelten Zunftwesen nicht länger Widerstand leistete? Das Wohl und Wehe von tausend angesehenen Werkstätten stand auf dem Spiele und der zähe Widerstand des Selbsterhaltungstriebes trat der modernen Kunst überall entgegen. Schließlich nahm doch alles über Nacht ein anderes Gesicht an. Wo liegen die Gründe?

Einmal war es die Allgemeingültigkeit der italienischen Formen, die eine Anpassung an jedes nationale Empfinden leicht machte, sobald erst einmal der Humanismus die allgemeine Grundlage für die kosmopolitische Bildung gelegt hatte. Und dann war es der gebietende Wille der Mächtigen, der Fürsten und Großkaufleute, der dieser Formensprache in Deutschland Eingang verschaffte; natürlich mühelos, weil für sie keine Wiedergeburt von innen heraus nötig war, kein Hineinfühlen und Hineinwachsen in die neue Form. Für sie hatte sie nur die Bedeutung der Mode.

Die Herrschenden fanden in der italienischen Kunst Ausdrucksformen, die an sich schon durch ihr Pathos und ihre innere Größe die stolze Sprache der Regierenden führten. Imperatoren haben niemals zu den Formen der bürgerlichen Gotik gegriffen, wenn es Repräsentation galt. Der gotische Spieltrieb ist zu kleinlich, es steckt zu viel verlorene Liebesmühe darin, Phantastereien eines Formalisten. Das Selbstbewußtsein ist aber auch im kleinsten Werk italienischer Renaissance der hervorstechende Zug.

Relativ war die Renaissance als die Erbin der augusteischen und cäsarischen Kunst im Palastbau, im Denkmal, im höfischen Porträt, in der Monumentalisierung des Individuums überhaupt, der denkbar größte Gegensatz zur hausbackenen Stadtkunst des deutschen Nordens. Damals, als die römische Kunst eindrang, wurde der ehrsame Handwerker zum Spießbürger. Da war er mit seinem Latein am Ende. Er wurde mit einem Maße gemessen, das auf größere Verhältnisse zugeschnitten war. Nun wurde er klein und lächerlich. Doch niemals lächerlicher, als da er anfing umzulernen und für seine sieben Sachen die Palmette und den Mäander, die Arabeske und Groteske, die Kartusche und Verkröpfung, kurz den ganzen Kanon der Italiener anzuwenden. Wie kam er sich groß vor! Aber die Ironie des Schicksals wollte es, daß die Geschichte ihn doch nur als „Kleinmeister“ kannte. Vielleicht hätte auch die bürgerliche Kunst den neuen Formenschatz innerlich und mit mehr Originalität verarbeitet, wenn sie am Bürgertum selbst einen stärkeren Rückhalt gehabt hätte. Doch war damals die wirtschaftliche Lage des deutschen Bürgers im Wanken und bald so untergraben, daß er für den Ruin des 30jährigen Krieges schon vorbereitet war. Die Brandfackel fiel in ein Gebäude, das nicht mehr feststand. Um so schrecklicher war der Zusammenbruch.

Indessen erlebte das 16. Jahrhundert in allen kunstgewerblichen Arbeiten eine respektable Ausdehnung und Betriebsamkeit. Der eigentliche Renaissancekanon bekam in den deutschen Werkstätten Bürgerrecht und erfuhr eine interessante formale Umbildung. Aber das fachmännische Interesse der Gewerbsleute für die neue Form erwachte erst, nachdem die führenden Schichten der Gesellschaft ihre Vorliebe für sie kundgegeben und durch Aufträge betätigt hatten. Der Einzug der Renaissance in die deutsche Kunst ist als eine Bewegung von obenher nach der Tiefe der arbeitenden, entwerfenden und ausführenden Kreise im Handwerk zu betrachten. Die Nachfrage der Reichen und Fürsten brachte die neue Kunst, nicht das Angebot durch die Italiener selbst.

Anfangs beschäftigten gerade die Wittelsbacher sogar wirkliche Ausländer. Die Landshuter Residenz ist im Plan und Bauleitung das Werk Mantuaner Meister, die aus der Schule Guilio Romanos ihre Weisheit mitbrachten. In München genoß zwar ein deutscher Baumeister das Vertrauen des Hofes, Egkl mit Namen. Auch er hat nach seiner Weise in italienischer Renaissance gebaut. Aber was er zustande brachte, war doch nur ein radebrecherisches Wälsch. Mit italienischen Werken verglichen, sind seine Bauten verunglückte Leistungen. Für sich betrachtet, sind sie indessen voller Reiz, denn in ihnen lebt der deutsche Kern. Wucht, Kraft, Energie, Schwere sind die Hauptzüge, die Egkl von der Bedeutung italienischer Formen verstanden hat. Als ob er robuste deutsche Holzschnitte nach italienischen

Vorbildern unmittelbar in Stein ausgeführt hätte! Man nennt diese Eckperiode eine deutsche Frührenaissance, die ganz von deutschen Meistern eingeleitet wurde. Eigentlich ist diese kurze Zeit die reizvollste in der ganzen deutschen Renaissancebaugeschichte. Später gegen Ende des Jahrhunderts hatten Wilhelm V. und Maximilian I. bei ihren Bauten in die verantwortlichen Stellen Italiener und Niederländer gesetzt und ihnen einheimische Meister als ausführende Beamte unterstellt. Weit und breit fand man damals Wanderkünstler, die überall in der Welt ihr Glück versuchten, nachdem sie in der hohen Schule Italiens ihren Ranzen sattsam gefüllt hatten. Längst war es bei den niederländischen Meistern eine berechtigte Spekulation, im Auslande Beschäftigung zu suchen und auf den Handelsstraßen die Kunst nach Brot gehen zu lassen. Maler, Bildhauer und namentlich Erzgießer sind im ganzen Gebiet der Hansa und später an allen Höfen zu finden. Allmählich machten sich auch die Italiener auf den Weg, wenn sie nicht, wie in Frankreich, von den Königen selbst einen ehrenvollen Ruf erhielten. Wanderkünstler werden eine typische Erscheinung des 16. Jahrhunderts. An den Türen der bürgerlichen Häuser durften sie nur dort anpochen, wo patrizischer Reichtum schon in der zweiten und dritten Generation aufgespeichert war. Am eifrigsten trachteten sie aber nach Empfehlungen an fürstliche Höfe, denn hier waren immer Aufträge, meist Ehren und Würden, und manchmal auch klingender Lohn zu finden. Hier hatten sie leichtes Spiel gegenüber den eingesessenen Männern vom Fach; selbst jene Deutschen, die bei Tintoretto und Veronese in Rom oder Mailand fleißige Lehrjahre durchgemacht hatten, stachen sie leicht aus. In Süddeutschland wirkte vollends durch die Vermittelung von Augsburg die alte anregende Kraft von Venedig und Verona stärker als weiter im Norden.

Ein kosmopolitischer Zug überwand die nationalen Überlieferungen, und wie immer hat ihn die Kirche unterstützt und ausgenützt. Gerade in diesem wichtigen Augenblicke stellen sich die Jesuiten in den Dienst der Gegenreformation. Ihrem ganzen Wesen nach waren sie die natürlichen Gegner aller nationalen Eigenart. Ihr ideales Ziel lag in der utopischen Ferne universaler Weltherrschaft. Jedes Mittel, das die Überbrückung nationaler Gegensätze und historischer Entwicklungsergebnisse ermöglichen konnte, war ihnen willkommen. Für Fragen der eigentlichen Kunstpflege hatten sie weder Zeit noch Verständnis. Ihre geschäftige Emsigkeit galt brennenderen Tagesfragen der Politik und der Erziehung. Aber mit dem untrüglichen Instinkt erobernder Mächte empfanden sie für ihre Zwecke die Brauchbarkeit der Renaissanceformen, die ihrer Abstammung nach schon von unübertroffener Allgemeingültigkeit waren und sich als die eigentlichen Formen der wahren Bildung empfahlen, nachdem sie eben durch die Humanisten einen europäischen Wert erhalten hatten. Und wie sehr traf sich die welterobernde und triumphierende Streitbarkeit der Jesuiten mit der imperialen Machtfülle, die in dem klassischen Triumphalstil der Spätantike schon einmal vor der ganzen Welt sich Autorität verschafft hatte. Deshalb hat der Jesuitenorden nirgendwo in der Welt die bequeme und sich leicht anpassende italienische Renaissancekunst ausgeschlagen, die einen überall verständlichen Klang hatte, wie das Kirchenlatein in aller Welt. In den süddeutschen Reichsstädten und Residenzen beobachten wir am besten den jähen Wechsel von heimischer Gotik und fremder Renaissance. Oft war es ein harter Zusammenstoß. Ein volkstümliches Verhältnis zu der neumodischen Art fehlte aber überall.

Für die Fürsten gehörte von nun an die Pflege der Kunst zu den Standespflichten. Sie war ein Teil der Bildung, die jetzt mit größerer Umsicht geleitet wurde. Universitätsstudium, Reisen und Verkehr mit Humanisten gehörte zu den üblichen Erziehungsmitteln. Man ging auf die Ideen ein, die die großen Schriftsteller der Zeit immer wieder mit warnender und belehrender Stimme wiederholten, um das verantwortungsvolle Amt des Fürsten allen Regierenden vor Augen zu

halten. Sie wurden die Pädagogen des Prinzipates und als Hofmeister der Prinzen suchten sie den gewaltigen Zuwachs an Rechten und Gewalten der Fürsten in Einklang zu bringen mit der Befähigung und Ausbildung des zum Thron Berufenen. Sie brachten ein neues Geschlecht von Regenten und Fürsten hervor.

In Bayern war es Albrecht V. (1550—1579), Sohn Wilhelms IV., der durch Ziele und Pläne aus der Reihe der mittelalterlichen Fürsten als ein Mann der neuen Zeit hervortrat. Er brach mit den alten Anschauungen und gewährte den neuen Bestrebungen Einlaß an seinem Hofe.

Unter seinem Vater Wilhelm IV. (1508—1550) hatte die Stadt noch so manches Turnier auf dem Schrannenplatze gesehen und Kaspar Winzerer, „des frumpen Landsknechts mildiglichen Vater", zugejubelt. Wilhelm IV. kann man unter den Wittelsbachischen Fürsten wie Maximilian, seinen Oheim, unter den Habsburgern den letzten Ritter nennen. Wilhelm IV. ist einunddreißigmal in den Jahren 1510—1518 zum festlichen Speerkampf in die Schranken gesprengt. Sogar eine künstlerische Seite gewann er dem edlen Spiel ab. Wie sich der Augsburger Kaufmann Schwartz jedesmal, wenn er einen neuen Rock anzog, malen ließ, so hatte Ostendorfer den ganzen höfischen Kleiderluxus der Turniere, Tracht, Rüstung und Wappen der Kämpfer, Sattel und Zaumzeug der Pferde in einem Turnierbuch malen müssen (1541—1544).

Mit dem ritterlich-militärischen Geiste stehen auch die Schlachtenbilder im Zusammenhange, die Wilhelm IV. durch Albrecht Altdorfer, Feselen, B. Beham, Burgkmair, Breu, Refinger und andere für die Neufeste malen ließ. Die Alexanderschlacht von Altdorfer (Pinakothek), der Opfertod des Marcus Curtius, die Belagerung von Alesia durch Julius Cäsar von Feselen (Pinakothek), die Geschichte Porsennas, die Schlacht bei Cannae sind derart die Anfänge der historischen Malerei gewesen, die später wieder in München geblüht hat, aber unter dem Schirm nationaler Gedanken, die sich nicht so ohne weiteres ins graue Altertum verloren. Ist auch die miniaturartig behandelte Tafelmalerei der hochfliegenden Idee der Glorifikation kriegerischen Geistes und antiken Heldentums nicht gewachsen, so interessiert doch der echt humanistische Gedankengang, den der Renaissancefürst unter dem Beirat klassischer Literaturkenner befolgt hat. Man hört den eisenklirrenden Ritter, der im kostbaren Plattenpanzer durch den steingedeckten Saal der neuen Feste geht, um sich auf das Turnierroß zu schwingen, das im Hofe des Reiters harrt.

Herzog Albrecht V. aber huldigte anderen Vergnügungen, die deutlich den Stempel italienischer Mode tragen. Eine schwelgerische Natur von Haus aus, ergibt er sich ganz den stimmungsvollen Eindrücken der Musik, beschäftigt sich mit den Sammlungen, die er mit großen Kosten zusammenbringt und geht auf in den festlichen Schauspielen glänzender Lustfahrten auf dem Starnbergersee oder rauschender Bälle in seiner Residenz. Alles was geistige Anstrengung erforderte, überließ er seinen Räten. Sein Ehrgeiz liegt auf dem Gebiete mäcenatischer Kunstpflege. Er ist der erste regierende Wittelsbacher, der Kunstliebe im Sinne leidenschaftlicher Liebhaberei besaß. Er stürzte sich in gewaltige Ausgaben, um ein Kuriosum, eine Antike oder ein Meisterwerk der Malerei zu erwerben. Auch die Anfänge unsinniger Repräsentationszeremonien zeigen sich bei ihm. Seine Feste werden vorbildlich für die anderen deutschen Fürstenhöfe, und ein glänzenderes Schauspiel als die kolossale Prachtentfaltung bei der Hochzeit des Prinzen Wilhelm, seines Sohnes, mit Renata von Lothringen hat wohl keine deutsche Residenz jener Zeit gesehen. Freilich ist eine urwüchsige Freude am Materiellen, sowie die Fülle der Gerichte an der hochzeitlichen Tafel nicht als Zeichen höchster Kultur zu deuten, und die Annahme ist wohl nicht übertrieben, daß der herzogliche Mundkoch Peter Kaiser am Hofe im Range höher stand als mancher der 82 Maler, die zu den „gemeinen Knechten" zählten. Jedenfalls wurde der vielbewunderte Küchenchef seiner

„Prächtigen Kompositionen wegen“ an andere Höfe für außergewöhnliche Festgelage vergeben und, da die Zahl der Gäste in solchen Fällen 2000 und mehr betrug, so kann man sich die Anerkennung dieser kulinarischen Leistungen bei Diners von 23 Gängen wohl erklären. Die Höfe waren an Verpflegung im großen Stil gewöhnt. In München wurden 1588 täglich 771 Personen durch die Hofküche verköstigt. Auch pflegte man 7—8 Stunden bei Tafel zu sitzen. Der Venetianer Mocenigo erzählt, daß Wilhelm IV. immer nur Lust an gutem Essen und Trinken gezeigt habe und an den appetitanregenden Vergnügungen der Jagd nnd ritterlichem Sport. Freilich konnte sich Wilhelm mit den kolossalen Trinkern, die unter den norddeutschen Fürsten zahlreich waren, nicht messen. Bei dem Familienfest von 1524 in Heidelberg durfte kein Gast dem andern einen Ganzen oder auch nur einen Halben vortrinken. (Vgl. Pfennig, Wittelsbach 254.)

Albrecht V. müssen wir uns aber in seiner Kunstkammer denken, wie er kostbares Geschmeide, seltene Edelsteine und wunderbare Münzen sich durch die Hände gleiten läßt. Er geht in seinem Antiquarium von Büste zu Büste, Werken der antiken Skulptur, die ihm seine italienischen Unterhändler um schweres Geld zubringen. Bilder und Bücher sind seine Leidenschaft und viele Stunden der Muße bringt er in seiner Bibliothek zu, wenn auch nicht als gelehrter Forscher, so doch als Bücherfreund und humanistisch erzogener Bewunderer des Altertums. Sein Sammeleifer ist das erste Symptom einer modernen Umwandlung des Begriffes „noblesse oblige“. Anfangs ist dieser Trieb spielerisch auf das Kuriose, Abnorme, Minutiöse gerichtet. Selbst Nichtigkeiten rangieren gleich mit wertvollen Werken höchsten Künstlertums. Das Stoffliche und Inhaltliche entscheidet manchmal mehr als die Form und der innere Wert. Das Kirchliche beansprucht auch einen breiten Raum durch Reliquien, Kelche, Monstranzen, Altärchen und Heiligenschreine. Daneben erscheinen Kompasse, Globen, Uhren, Astrolabien und Quadranten, Spielereien der Mechanik und Abnormitäten der Natur. Manchmal erhebt ein naiver Wunderglaube den Wert des Objektes; „eine Fruchtschale ex lapide ultramarino“ ist gut gegen Gelbsucht und andere Übel und wird dem Herzog von seinem Hofgeistlichen ins Bad nachgeschickt. Über alles groß ist aber die Freude an echtem Material: Edelsteine, Kristalle, Korallen, Perlen, Muscheln in Rohform oder schon zum Schmuck verarbeitet, nehmen in den Inventarien eine lange Reihe ein. Dann erscheinen die Porträts von Rittern des goldenen Vließes, die irgend ein Meister Hinz oder Kunz gemalt hat, neben Konterfeis von bärtigen Jungfrauen, scheußlichen Mißgestalten, anatomischen Ungeheuerlichkeiten, von Zwergen, Narren, Verbrechern und Mördern, wie sie heute nur noch auf Jahrmärkten und Kirmessen gezeigt werden. Ihnen reihen sich an Bildnisse der größten Porträtisten, die durch die Hand des Meisters allein ihren Wert besitzen. Es folgen Kästen und Tafeln mit Kupferstichen, Malereien, ausländischen Geschirren, fein gearbeitetem Tafelgerät, Waffen, Eisenarbeiten. Holzschnitzereien, Teppiche, seltene Meergewächse, Versteinerungen und wunder was noch. Alles aber in einer systematischen Ordnung. Im Reichsarchiv werden fünf Bände mit der Kunstkorrespondenz Albrechts V. aufbewahrt, die an die Agenten in Italien, Spanien und den Niederlanden gerichtet sind. Kaufmännische Vermittler sind Hans und Max Fugger, deren Handelsbeziehungen bis an die äußersten Enden der Welt reichen. Jacopo Strada in Mantua, Niccolo Stoppio und David Ott in Venedig, Castellini in Rom erhalten immer wieder Aufträge. Künstlerischer und wissenschaftlicher Beirat ist der Arzt Samuel Quichelberger.

Die großen Bestände setzen sich nun nicht nur aus ererbtem Familienbesitz, aus Geschenken und gesammelten Wertgegenständen zusammen wie etwa dem Eichstätter Altärchen des Augsburger Goldschmiedes Georg Seld von 1492 (Abb. 38). Ein großer Teil des Goldschmuckes ist von Herzog Albrecht bei Augsburger und Münchner Meistern bestellt und für ihn gearbeitet worden. Er ließ durch sie um

nahezu 200000 fl. Goldschmiedearbeiten anfertigen, von denen allein zwei Drittel in München ausgeführt sein sollen. Aus den Rechnungen kennen wir die Münchner Meister Tilger, den älteren und jüngeren, Heinrich Wagner, Jſ. Melper, Schleich, Hans Reimer, Eberl, Georg Zeggin, Widmann und Albert Kraus. In Augsburg wurden für ihn Adamstett, Bernhard, Masson, Reiser, Zimmermann beschäftigt, in Nürnberg W. Jamnitzer und Chr. Lenker.

In seiner unmittelbaren Nähe stand ihm aber der Hofmaler Hans Mielich zu Gebote. Er lieferte Entwürfe für Waffen und Geschmeide und häufiger noch minutiös ausgeführte Malereien, die einen illustrierten Katalog der Schatzkammer bilden. Anhänger, Spangen, Ketten, Agraffen, Halsbänder, Gürteltaschen, Riechfläschchen, Büchsen, Kämme und Toilettesachen werden von ihm in ganzen Serien vorgeführt.

Sehr wichtig ist des Herzogs Forderung an seine Agenten, von antiken Werken nur Originale zu liefern. Wie jeder Sammler hat auch er traurige Erfahrungen machen müssen, und eine Schreckenskammer von Fälschungen zusammenzustellen, wäre ihm nicht schwer gefallen. Aber solches Mißgeschick entscheidet nicht über den Wert seiner Sammlungen. Ist auch viel Krauses und Absonderliches untergelaufen, so wird man doch die Initiative des Herzogs sehr hoch einschätzen müssen. Nicht bloß die Sammlungen der Wittelsbacher gehen auf seine Anfänge zurück, aus denen dann im Laufe der Jahrhunderte der komplizierte Organismus der Münchner Museen, Bildergalerien, Bibliotheken, Münzkabinette, der reichen Kapelle und der Königl. Schatzkammer hervorgegangen ist. Auch die persönliche Teilnahme an den Schicksalen der Kunst ist von ihm eingeleitet worden und seitdem niemals auch nur für kurze Zeit erloschen. Der geringste Teil aller dieser Schätze ist heute noch genau nachzuweisen. Aber der Verlust ist durch die fruchtbare Anregung und die immer wieder dem Bildungszweck und Kunstsinn der Zeit angepaßte Umformung der Sammlungen tausendmal gedeckt. Denn Albrecht V. ist das Verdienst zuzumessen, daß er für den modernen Begriff der Kunststadt in seinem ganzen Umfange die ersten Keime gelegt hat. Münchens erzieherische Bedeutung im deutschen Geistesleben ist durch ihn begründet worden.

Albrecht V. hatte von den Renaissancefürsten Italiens wohl die Vorliebe für Schmuck und Zierrat sich angeeignet, aber die Bauleidenschaft nicht. So erfuhr die Residenz unter ihm nicht die Ausdehnung nach Süden und Westen, wie man früher annahm. Vielmehr geschah es erst unter Wilhelm V., seinem Sohn, der ihn als Bauherr bei weitem übertraf. Ich folge nun vornehmlich der Darstellung von Wolfgang Maria Schmid. („Residenz" bei L. Werner in München 1897.)

Die **Residenz** hatte im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts mannigfache Schicksale erlebt. Anfangs hieß sie nur die Burg Ludwigs des Strengen Sie lag dort, wo jetzt **der alte Hof** ist. Noch heute hat dieser alte Komplex den Charakter eines Schloßhofes, obgleich er in seiner jetzigen Gestalt erst im 15. Jahrhundert entstanden ist. Nur noch in den Grundmauern mögen sich Reste der ersten wittelsbachischen Feste vorfinden. Sie lag, wie schon mehrfach hervorgehoben, innerhalb der Umfriedung der Stadt, aber hart an der Außenmauer. Ein Aufstand der Münchner vom Jahre 1384 gegen die Herzöge Stephan und Johann belehrte indessen die Burgherren, daß es nicht ratsam sei, mit der aufgeregten und rebellischen Bürgerschaft hinter ein und derselben Mauer sich gegen die Feinde von außen zu decken. Der Feind im Innern des Stadtfriedens war für die herzogliche Macht oft gefährlicher als der Angreifer, der vor der Stadtmauer mit Mörsern und Kanonen aufrückte. Da war es denn ein einfacher Ausweg, daß der Herzog jenseits des Stadtzwingers sich eine Feste erbaute, die ihn vor überraschenden Handstreichen sicherte. Im Greymoltswinkel in der Graggenau, an der Stelle eines festen Hofes, wurde in den Jahren 1384—1389 eine Burg aufgeführt, die **Neufeste** (Abb. 39). Sie war

kein Muster fortifikatorischer Baukunst. Ihr strategischer Stützpunkt war einzig der Rundturm, ein Donjon, dessen Gemäuer so dick und fest war, daß es gegen die ballistischen Angriffe der Städter genügend Schutz versprach. Auch für wichtige Gefangene bot der Turm ein verlässiges Gewahrsam, wie Herzog Christoph erfuhr, der hier von 1471 bis Oktober 1472 Zeit fand, seinen Vorwitz gegenüber Albrecht IV., von dem er die Mitregierung verlangte, zu überlegen. In friedfertigen Zeiten machte man es sich in der Türnitz bequem. Die Kapelle der heiligen Margarete in einem erkerartigen Anbau aber zeigt, wie man sich während der Kriegsnöte in dem kleinen vorgeschobenen Fort für alle Fälle vorbereitete und den menschlichen Befestigungswerken, so gut sie waren, doch nicht allein den Schutz und Schirm des Herzogs und seiner Getreuen anvertrauen mochte.

Diese Feste erhielt aber erst durch Albrecht IV. (1465—1508) wichtigere Bedeutung. Denn er ließ sie in die Stadtumwallung, die 1430—1465 durch eine Doppelmauer mit Türmen und Toren wieder verstärkt und modernisiert war, nachträglich hineinziehen. Der Stadtzwinger wurde im Norden und Osten um die Feste herumgezogen und damit eine Gebietserweiterung für die Stadt gewonnen. Ganz wollte sich aber der Herzog doch nicht in die Hand seiner Münchner geben und grub deshalb aus Vorsicht im Süden und Westen einen Graben, der gestattete, die Feste von allen vier Seiten mit Wasser zu umgeben. Wie ein Weiherschlößchen lag jetzt die herzogliche Burg gleich einer Insel im Wasser. War es die bekannte Wasserscheu der bierkiesenden Münchener oder hatte sich inzwischen ihr Sinn beruhigt — jedenfalls sind die Städter niemals über den nassen Graben gegen die Burg gerannt, so daß Albrecht V. nach 100 Jahren den Zwinger zuschütten lassen konnte. Er gewann damit Grund und Boden innerhalb der Stadtmauer, der ihm und noch mehr seinen Nachfolgern für die Vergrößerung der Residenz höchst wichtig war. Indessen hatte auch Albrecht IV. den kleinen Häuserkomplex der Feste um mehrere Anbauten erweitert. Wieder, wie bei der Ludwigsburg, legte er in der Mitte einen Hof an, den er zwischen den festen Eckpunkten mit Quergängen umzog. Für seinen Hausschatz genügte ihm der Rundturm nicht, und ein eigener Silberturm entstand an der westlichen Ecke der Feste gegen die Stadt hin. Und nun schloß er das Viereck, das auch an der Südostecke durch die alte Rundstube schon markiert war, indem er als Verbindung von der Rundstube zu dem Kapellenstock nach Norden hin einen Neubau aufführte, in welchem ein Festsaal von Leonhardt Halder 1540 eingerichtet wurde. Es ist so gut wie sicher, daß dieser Festsaal noch in gotischen Formen gehalten war. Nach dem Silberturm hin aber entstanden Wirtschaftsgebäude, die eine reichlichere und vor allem selbständige Bewirtschaftung der Feste erlaubten. Denn immer noch war sie durch einen langen Verbindungsgang mit der alten Ludwigsburg in einem Zusammenhang, der sie lediglich als ein Vorwerk auf Neuland erscheinen ließ. Der Grundstock und Stammsitz der Herzöge war immer noch die alte Burg auf dem Boden der Stadt Heinrichs des Löwen.

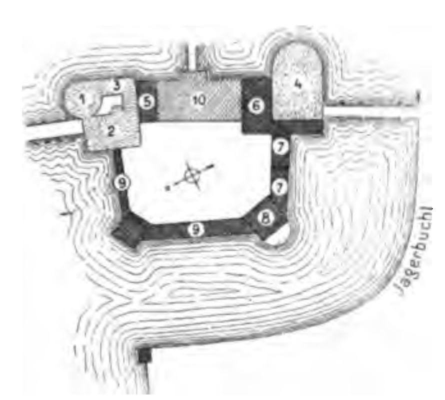


Abb. 39. Die Neufeste (1384—1540).
Nach Aufleger und Schmid, Führer durch die Residenz.

1 Christophturm. 2 Türnitz. 3 Kapelle der heil. Margarete. 4 Rundstube. 8 Silberturm. 7 u. 9 Wehrgänge und -türme. 10 Der Georgssaal von von Leonhard Halder 1540.

Allmählich verschob sich der Schwerpunkt der Lebenshaltung für den gesamten Hof nach der Neufeste. Schon Albrecht V. (1550—1579), Wilhelms IV. Nachfolger, ließ den

Halderschen Festsaal, der kaum 20 Jahre stand, durch einen Prunksaal im Renaissancestil ersetzen, den St. Georgssaal. Wilhelm Egkl war der Baumeister. Die rapide Schnelligkeit, mit der modische Begriffe um sich greifen, führt zum Abbruch aller Neubauten der vorangegangenen Generation, an denen nichts auszusetzen war als die Gotik ihrer Dekorationen. Der moderne Prunkbau, der natürlich mit den italienischen Großmustern konkurrieren sollte, ist im Renaissancestil durchgeführt, aber noch von einem deutschen Meister entworfen. Sehr bald darauf begegnen wir den Landeskindern nur noch in den subalternen und abhängigen Stellungen der herzoglichen Baukammer. Der entwerfende Architekt ist dann immer ein Ausländer. Egkl hingegen ist der eigentliche Vertreter der bayrischen Renaissance. Er war auch der Schöpfer der Kunstkammer. Die Kunstkammer war Museum und Bibliothek zugleich. Im Erdgeschosse fanden die Kostbarkeiten und kunstgewerblichen Schätze Albrechts V. Aufstellung und in dem Stockwerk darüber die Bibliothek. Das Gebäude ist identisch mit dem heutigen Antiquarium, dem langen Trakte auf der Südseite des Brunnenhofes. Gegenüber auf der Nordseite führte in paralleler Richtung ein langer Arkadengang auf den Hirschgang, an den sich ein Ballhaus nach Nordosten anschloß. Durch Hirschgang und Kunstkammer war also der Grundriß des Brunnenhofes schon von Albrecht V. festgelegt. Damit war der enge Bezirk der alten Neufeste verlassen worden, denn, wie schon gesagt, durch den zugeschütteten Südarm des Zwingers war das Terrain geebnet und die Residenz auf den Grund des Franziskanerklosters hinausgewachsen, das im Laufe der Jahrhunderte vollkommen von den herzoglichen, kurfürstlichen und schließlich königlichen Bauten verdrängt wurde.

Albrecht V. hatte einen entscheidenden Schritt getan. Wilhelm V. (1579—1598) folgte ihm auf dem eingeschlagenen Wege und drang immer mehr nach Westen in der Richtung auf die Schwabinger Gasse vor. Gerade wie sein Vater die Neuschöpfung des Großvaters, den Halderschen Festsaal, sofort umbaute, um an seiner Stelle die goldene Pracht des St. Georgssaales entstehen zu lassen, so begann Wilhelm V. seine Bautätigkeit an der Residenz mit einer Umgestaltung der väterlichen Kunstkammer. Die Bibliothek wurde ganz entfernt und verlegt und das Erdgeschoß so umgestaltet, daß wohl nur die Grundform und der Aufbau stehen blieben. 1567 war die Kunstkammer von Egkl vollendet worden. Der Münzhof und das Antiquarium sind seine Hauptleistungen; echte deutsche Renaissancearbeiten. In den kurzen, stämmigen Proportionen haben seine schweren und wuchtigen Kompositionen unter sich auffallende Verwandtschaft. Die Arkadenbogen des Münzhofes auf den dickbauchigen Säulen, die schweren Joche und die etwas niedrigen Wandelgänge haben ganz denselben Charakter. Hier kann man von einer bayrischen Renaissance reden und eine Stammesart herausfühlen, die imposant wirkt. Mir ist sie selbst in dem späteren Bau der Michaelskirche noch als ein imponderabiler Wert erkennbar, ebensowie in dem früheren der Frauenkirche. Die Wahl des Baumeisters Egkl ist von symptomatischer Bedeutung. Bei dem Bau der Landshuter Residenz in den Jahren 1536—1540 war das fahrende Volk der italienischen Artisten engagiert worden. Siegismund Walch und Maestro Antonelli Francesco und Benedikt aus Mantua samt den 27 italienischen Maurern stammten alle aus der Schule Giulio Romanos. Aber es waren subalterne Leute am markgräflichen Bauamt in Mantua gewesen, deren man dort leicht entraten konnte, als sie nach dem Norden auswanderten, um ihre soeben am Palazzo Del Te gesammelten Erfahrungen zu Gelde zu machen. Die Landshuter Residenz ist ein rein italienischer Bau, nach italienischem Muster von italienischen Werkleuten errichtet, eine wirkliche Importkunst. Ihre Baugeschichte ist nur ein Intermezzo in Bayern, das ohne tiefere Wirkung geblieben ist. An den Münchner Residenzbauten wird jedoch der heimische Meister Egkl beschäftigt. An Lokalcharakter und eigenartiger Erfindung ist

er den Italienern weit überlegen. Er packt seine Aufgabe derb an und stellt eine Lösung hin, die Hand und Fuß hat. Auch der Georgssaal in der Neufeste, den er 1559—1562 eingerichtet hat, ist von derselben Art. Eine schwere Decke, tiefe Kassetten, breit eingerahmt, als Zierstücke Löwenköpfe und große Wappenschilder, ein gewaltiger Kamin an der einen Längswand. Auch hier keine Spur von leichter Eleganz, wenngleich der Raum wohl höher angelegt war als das Antiquarium, wie man wenigstens nach dem Stich des Nikolaus Solis von 1568 schließen kann.



Abb. 40. Residenz. Antiquarium.
Phot. C. Werner.

Bei dem Antiquarium stand Egkl vor einer ganz neuen und eigenartigen Aufgabe. Er baute den ersten Sammlungsraum im Norden, wenigstens in München das erste Museum! (Abb. 40.) Vielleicht hat man den langgestreckten Raum mit seinen Estraden an den Schmalseiten auch für Tanzfeste benutzt, wie neuerdings vermutet wird. Jedenfalls war von Anfang an darauf Bedacht genommen, die plastischen Werke gefällig und dekorativ aufzustellen. Die Malereien und die Stuckierung, Zutaten der wilhelmischen Periode (1588—1600) kämpfen sichtlich gegen die massive Architektur an. Sie wollen auflösen, die Wandflächen durch zierliche Grotesken beleben, leichter machen, kurz den lastenden Eindruck des Gewölbes möglichst aufheben. Es war indessen wenig zu ändern. Das Gewölbe hatte schon zu viel

Charakter, der sich nicht maskieren ließ. Außerdem war das Absicht des Baumeisters, ein „bombensicheres" Mauerwerk zu errichten, denn hier war ja die „Schatzkammer", der Tresor, dem man das Kostbarste anvertraute. Offenbar hatte man noch nicht das Bewußtsein der „Feste" verloren, die mit Kriegsgefahr, mit Raub und Brand rechnen muß. Nur zu deutlich ist es, daß die mittelalterliche Maurersolidität, die an Burgen uud Stadtbefestigungen ihre Technik erprobt hatte, beim Entwurf und der Ausführung dieses Gewölbes maßgebend gewesen ist. Der Dekorateur mag geseufzt haben, als er seinen Pinsel auf diesen kleinen Flächen und in dem gedrückten Raum zur Geltung bringen sollte. Sustris hat in seinen Entwürfen für die Dekoration am Ende des Jahrhunderts die Renaissancehalle vor Augen gehabt, die luftige Loggia, und seine ausführenden Meister Ponzano, der schon bei den Fugger in Augsburg gearbeitet hatte, und Viviani unterstützten seine Absichten mit Glück. Die Bilder von 102 bayrischen Städten und Burgen stammen von der Hand Donauers, eines Deutschen. Im Spiegel des Gewölbes hat Peter Candid nach einigen seiner Entwürfe allegorische Figuren, Oboedientia, Abstinentia, Clementia und andere mehr, im ganzen 16 Bilder, malen lassen.

Auch das Dachauer Schloß 1565—1567, in seinem Äußeren ein einfacher Bau, im Innern reich im Geschmack der venezianischen Saaldekoration von Hans Donauer (er wird 1567 bezahlt) ausgestattet, ergänzt das Bild der Albrechtschen Bauperiode durch ein interessantes Beispiel des ländlichen Lustschlosses vor den Mauern der Stadt. Wie die gotischen Ritterburgen des Mittelalters ist es noch auf der Berghöhe gelegen, ähnlich der Trausnitz bei Landshut. Aber seine Einrichtung dient schon bewußt der bequemen und sorglosen Lebensführung eines fürstlichen Schloßherrn. Das Prunkstück der Ausstattung ist wie in der ganzen Zeit die große Saaldecke in Holz (jetzt im Nationalmuseum in München). Die Wände bleiben leer. In den Sälen der Trausnitz aber führt man jene Überraschungs- und Verblüffungskünste ein, die in Mantua von Mantegna geschickt begonnen, später von Paolo Veronese in der Villa Giacomelli in Maser reicher ausgebildet worden waren. In Lebensgröße gemalt sehen wir da Trabanten und Landsknechte, die aus der Wand heraustreten, als ob sie mit ihren Hellebarden den Eintritt verwehren wollten, Zwerge und Kobolde, die auf der Treppe ihre Narrenspossen treiben, kurz jene Malerspäße, die bei den hohen Herren damals Beifall fanden.

Alles in allem genommen ist die Regierung Albrechts V. das erste Kapitel der Renaissance. Es wird darin von einem goldenen Saale erzählt und von einer kostbaren und wohlgeordneten Kunstsammlung, von Neubauten für den Hof drinnen in der Stadt und draußen auf dem Lande, über allen denen der Glanz und die Heiterkeit liegen, die mit dem Namen der Renaissance wie die Erinnerung an ein goldenes Zeitalter der neueren Geschichte unzertrennlich mit auftauchen. Noch bot der altbewährte Stand des heimischen Handwerks tüchtige Kräfte und stellte dem Fürsten den Baumeister zur Verfügung und andere geschickte und geschäftige Hände. Egkl ist in jeder Beziehung der leitende Meister. Es wäre ein grober Fehler, sein Talent gering anzuschlagen, weil seine Bauten keinem Stil ganz formgerecht entsprechen. Seine innere Natur zeigt sich in allem stärker als das angenommene Kunstidiom, in dem er sich ausdrückt. Vieles ist verloren, was er für Albrecht V. gebaut hat. Aber der Münzhof (Abb. 41), der als herzoglicher Marstall gebaut war und lange diesem Zweck gedient hat, wird seinen Ruhm dauernd bewahren. In der deutschen Renaissance ist kaum ein zweites Werk so voller Landsknechttrutz und Ritterstolz. Die heimische Baukunst war auf einem Wege, der sie gewiß nicht zur Eleganz florentinischer Palazzi geführt hätte. Aber die kurze, sich selbst überlassene Periode, in der zwischen bürgerlicher Gotik und fürstlicher Renaissance italienischer Herkunft neue Gedanken ans Licht kommen konnten, hat kein Werk hervorgebracht, das sich an eindrucksvoller Charakteristik mit dem

Münchner Münzhof in Vergleich stellen könnte. Ehre einem Tüchtigen wie Egkl. Erst späterhin werden die ehrsamen Bayern durch eingewanderte Tausendkünstler verdrängt, die vollkommen in Italien ausgebildet mit schnellen Fingern den ungeduldigen Bauherren Entwürfe und Pläne zeichnen oder Wände und Säulen mit antiken Fabelwesen und zierlichem Rankenwerk bemalen.



Abb. 41. Münzhof (1563—1567).
Phot. C. Werner.



Abb. 42. St. Michael. Inneres.
Phot. Würthle & Sohn.

Der Bau der Michaelskirche. Die Gegenreformation. Wilhelm V. (1576—1597).

Mit Wilhelm V. (1576—1597) trat ein überraschender Umschwung ein. Das Festgewand wurde vom Hofe und seinem Fürsten, der in jüngeren Jahren ein lebenslustiger und glanzliebender Herr gewesen war, abgelegt. Eine Aschermittwochstimmung dämpfte Freude und Glanz. In allen Dingen eine entschiedene Umkehr und Einkehr. Der weltlichen Sorglosigkeit entsagte man, Zerknirschung und Buße schlichen durch die festlichen Räume der Albrechtinischen Residenz und flüchteten schließlich in die Einsiedelei von Schleißheim. Auch München hatte derart sein Saint-Juste, wo der regierungsmüde Herrscher nach seiner Thronentsagung den Frieden in der Weltflucht suchte und gewann. In der Stadt selbst aber wuchs seine glänzende Stiftung, das Kollegium und die Kirche für den neuen Jesuitenorden, schnell empor.

Doch erfolgte der Wechsel nicht rasch. Der Einfluß der Gegenreformation war langsam und sicher gewachsen, und da die neue Lehre ernste Anhänger in München wohl überhaupt nicht gefunden hatte, so war ein erbitterter Vernichtungskampf gegen Häretiker nicht nötig. Es galt mehr, die jesuitische Weltanschauung und das moralische Ansehen der Gegenreformation dem Volke einzupflanzen und bei ihm zu befestigen. Maßregeln der Vorsorge und Abwehr wurden von der Regierung mit großer Umsicht und unbeugsamer Energie durchgeführt. Sie trat dem Erzfeind an den Grenzen des Landes gegenüber und durchkreuzte die Fortschritte, die er hier und da bei den führenden Adelsfamilien gemacht hatte. Wenn etwas

bekämpft werden mußte, so war es die Gesinnung der Albrechtinischen Epoche mit ihrem derb-gesunden und genußfreudigen Wesen, deren Spuren freilich nicht über Nacht zu verwischen waren.

Wilhelm V. war ein Mann, wie auserlesen für zähen Widerstand und hartnäckige Beharrlichkeit. Ohne Gewaltmaßregeln zu benutzen, machte er Bayern zur Stütze der katholischen Sache und München zur Hochburg des neuen Kampfordens der Jesuiten.

Solange er das Zepter führte, blieben seinem Lande große Konflikte erspart. Die Macht des Herzogtums nahm sichtlich zu gegenüber den Landständen und den Reichsgewalten. Aber für ihn bedeutete Macht nicht Glück. Freiwillig verzichtete er auf die Regierung, die er seinem begabten Sohne Maximilian übertrug, und den Geschäften fern verbrachte er den langen Abend seines asketischen Lebens in Bußübungen, Werken der Humanität, in Gebet und Betrachtung. Fast zwanzig Jahre hatte er die Regierung allein geführt und während dieser Zeit mit unermüdlicher Geschäftigkeit nur den einen einzigen Gedanken an den Sieg des alten rechten Glaubens verfolgt. Schon in der zweiten Hälfte der Regierungszeit seines Vaters Albrecht V. war der Glaubenseifer eine treibende Kraft aller Pläne und Geschäfte geworden. Sogar den bequemen und phlegmatischen Herzog selbst hatte die religiöse Idee mit aller Gewalt ergriffen, und an ihrer Glut und hellen Flamme erwärmten sich die politischen Lebensgeister, so daß die herkömmliche Passivität in den bayrischen Staatsgeschäften gegen Ende der Regierung durch einen erfolgreichen Tatendrang ersetzt wurde.

Wilhelm V. nun war schon durch seine Erziehung das geeignete Werkzeug der religiösen Kampfideen. Die Propaganda fand in ihm einen immer willigen und unermüdlichen Vorkämpfer.

Wie leidenschaftlich aber auch immer der Fanatismus in ihm glühte, so vorsichtig und leise ging er seine Wege. Er bediente sich des gesamten Rüstzeuges, das in den romanischen Ländern im Dienste der Gegenreformation geschmiedet war, mit dem Geschick eines Taktikers, der nicht durch plötzliche Gewalttaten, sondern durch den langsam steigenden Druck der Verhältnisse den Sieg seiner Sache erringt. Auf zwei Dinge hielt er sein Auge unablässig gerichtet. Einmal auf die Stärke der fürstlichen Macht und den Ausdruck dieser Macht in einer blendenden Repräsentation. Dann auf die Läuterung des gänzlich verkommenen Klerus und die Befestigung des Ansehens der alten Kirche. Mit den Mitteln der heimischen Staatskunst glaubte er nicht weit zu kommen. Deshalb war er schon früh entschlossen, sich ganz an die Kampfweise auszuliefern, die in Italien und Spanien neuerfunden und ausgebildet war. Die Seele dieser gewaltigen Unternehmung, die den Romanismus siegreich gegen den Germanismus ins Feld führte, war der Jesuitenorden. Wilhelm V. war sein Zögling, sein Schirmherr und Mäcen. Wilhelms V. größte kunstgeschichtliche Tat, die nicht bloß für München Bedeutung hatte, sondern für den gesamten Bereich der deutschen Donauländer, war der Bau des Jesuitenkollegiums und der Jesuitenkirche in München. St. Michael ist das erste Bauwerk der Stadt, das, von lokalgeschichtlichen Überlieferungen fast unberührt, den Sinn und Zweck eines Siegesdenkmals von imposanter Würde und größter Tragweite hatte.

Wer St. Michael betritt und noch den Eindruck des gotischen Domes der Frauenkirche mit sich trägt, der wird sich bewußt sein, daß er seinen Fuß in eine andere Welt setzt. Ein einziger gewaltiger Raum von stolzer Größe und ruhiger Hoheit. Der ungeheure Saal wirkt mit jener geschlossenen und alle Zweifel bannenden Klarheit des Raumeindruckes, den der Norden nur selten kennt. Er ist den vielschiffigen Kirchenbauten der Gotik mit ihren Pfeilerreihen und Hochwänden niemals eigen. In St. Michael aber wohnt die beruhigende und in sich beruhende Hoheit der rein ästhetischen Raumkomposition. Der einzelne Mensch verschwindet vor der Größe des Raumes, und seine Individualität bedeutet gegenüber der ge-

heimnisvollen Harmonie der Maße und Verhältnisse, die die Architektur als die überlegenste und zwingendste aller Künste dokumentiert, ein Nichts. Feierlich wie das Firmament aber und befreiend zugleich ist die Wirkung der Wölbung, weil der komplizierte Stützenapparat der gotischen Decken fehlt und die Folge der Widerlager für die grandiose Wölbung von unerhörter Spannweite versteckt ist und ihren Zweck nirgends kenntlich macht. Baugedanken, die in den ruhmreichsten Perioden der Kunstgeschichte ausgedacht und durchgeführt waren, kommen wieder zur Geltung. Die Gliederung hat etwas Römisches und „erinnert an das Motiv der Thermensäle."

Der einschiffige tonnengewölbte Saal ist im Aufbau doppelgeschossig. Zwischen den eingezogenen Pfeilern ist der Raum im unteren Geschoß für Kapellen benutzt, im oberen öffnet er sich in weiten lichten Bögen gegen das Schiff mit einem Emporenstock, der durch kleine Türen von Joch zu Joch miteinander verbunden ist. In der vierten Travée sind die Bögen an Stelle der Kapellen erweitert. Dadurch entsteht der Eindruck eines rudimentären Querschiffes mit gekappten Kreuzarmen. Der Chor ist etwas eingezogen, lang und schmal.

Die Gesamtgliederung der Seitenwände wie der Pfeiler und Bögen, auch die der Dekoration der Decke ordnet sich dem Haupteindruck des Gewölbes unter. Alles ist darauf abgestimmt, daß der gewaltige Bogen und die massive Decke in ihrer Wucht und Weite unbeeinträchtigt bleiben. Die Wölbung ist das alleinherrschende Hauptmotiv der Komposition. Als Folge ergibt sich die imposante Einheit und Größe des Raumbildes.

In der perspektivischen Erscheinung ist die Konzentration der Fluchtlinie auf den Altar bemerkenswert. Der Altar spielt in der gotischen Kirche nur selten in diesem Maße die Hauptrolle. Seitdem seine liturgische und sakrale Bedeutung durch die Übertragung des Allerheiligsten vom Sakramentshäuschen auf den Hauptaltar gewachsen ist, nimmt auch die künstlerische Akzentuierung des Altars zu, im Aufbau wie in der Gesamtwirkung innerhalb des Kircheninneren.

Alle dekorativen Formen sind dem Formenschatz der italienischen Renaissance entlehnt. Aber wohlgemerkt, sie sind zurückhaltend und mäßig in Zahl und Art der Verwendung. Alle Profile sind mit geringen Unterschneidungen und Auskehlungen behandelt, nirgends sind die Leisten und Simse geschwellt und gedehnt, oder verdoppelt und gekröpft. Wenn auch ein reiches Formenspiel entsteht, so ist es doch weit entfernt von Überladung und hypertrophischer Ausbildung. Auch die Kassetten, Felder, Guirlanden, Rosetten und Zierleisten an den Wölbungen im Schiff und an den Emporen haben einen so mageren Duktus, daß die großen Grundformen der Konstruktion überall klar als Hauptsache sich behaupten. Ja, die Konstruktion ist so unbedingt Alleinherrscherin, daß der Schmuck und die Zierform bei matter Beleuchtung kaum noch zur Geltung kommen.

In der Architektur, die mit so klugen Mitteln in Wirkung gesetzt ist, herrscht ein Geist ruhiger Majestät. Er ist in dieser abstrakten Klarheit dem Norden völlig fremd. Die absolute Größe, wenn sie einmal in nordischen Bauwerken erreicht ist, steht doch immer in Konkurrenz mit dekorativer Vielgestaltigkeit. Ein Zuviel und Zusehr beeinträchtigt meist den großen Wurf der ersten Anlage. Malerischer Reichtum und Kontrastierung der Massen liegen dem nordischen Empfinden näher als das ungestörte Gleichgewicht rein architektonischer Komposition. Wenn dem Nordländer im Süden die Architektur als das stolzeste Machtmittel alles Herrschertums erscheint, so ist diese grandiose Abstraktion der Architektur die Ursache, wie denn Rom allein imperatorische Gewalt im Rhythmus der Massengliederung wie in der Phraseologie der Formen vollkommen zum Ausdruck gebracht hat.

Von diesem Geist lebt etwas im Raumbilde von St. Michael (Abb. 42). Die überwältigende Ruhe, die in der Macht ihren Grund hat, hat hier ihren Sitz aufgeschlagen. Genealogisch betrachtet ist dieser Geist zuerst in Italien wieder am

Werke gewesen. Und es ist nicht zu verkennen, daß er im Laufe des 16. Jahrhunderts seine stolzesten Erfolge erreicht hat. Er fand in dem heißen Wehen religiöser Leidenschaften seine Kraft, und mit Riesenanstrengungen stellt er das Bild einer unerschütterlichen Majestät auf, ehe er in den Kämpfen der Gegenreformation den Sieg wirklich befestigt hatte. Aber die Kirche wollte siegen und herrschen, und die Kunst diente ihr willig, Denkmäler zu errichten, die den Triumph vorweg nahmen und nichts redeten als stolzesten Triumph. Es ist unverkennbar: in St. Michael steht die ecclesia triumphans vor unseren Augen.

Nach alledem kann es keinen Augenblick zweifelhaft sein, daß Quelle und Ursprung für den Raumgedanken der Michaelskirche San Gesù in Rom ist (Abb. 43). Man lege nicht zu viel Gewicht darauf, daß die Kuppel über der Vierung fehlt, ebenso diesseits und jenseits des Transepts noch ein Joch. Das Wesentliche am Gesù ist die Saalkirche mit den Kapellen zwischen den eingezogenen Pfeilern und die Beherrschung des Raumes durch die große Tonnendecke. Alles was an die kreuzförmige Basilika erinnert, wird vom Grundriß abgeschnitten, die Kreuzarme werden gekappt, die Fluchtlinien der Außenmauern in einer Geraden fortgeführt, so daß bis zur Chorapsis ein Rechteck den Gesamtplan umfaßt. Vom Gesù rückwärts führen Grundriß und Raumbild auf St. Andrea in Mantua hin, in dem wiederum die besten Gedanken der Dome von Florenz und Bologna verwertet sind. Aber Anstoß und Ziel der großartigen Komposition gab die Renaissance mit ihrer retrospektiven Bewunderung der antiken Kolossalräume.

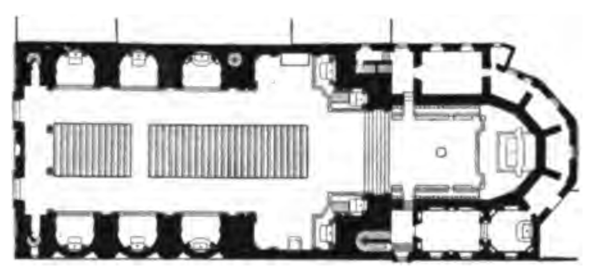


Abb. 43. St. Michael. Grundriß.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

Eine Ahnenreihe vornehmster Bauten, die bis ins graue Altertum hinaufreichen, steht in der genealogischen Ableitung der Michaelskirche. Selbstverständlich haben die Jesuiten, als erst der Bau genehmigt war, die große Mutterkirche ihres Ordens in Rom dem Bauherrn und Baumeister als Muster empfohlen. Daß sie selbst den Entwurf gegeben hätten, ist höchst unwahrscheinlich. In den Anfängen der Propaganda hatten die Jesuiten gar keine Zeit, sich mit Bauplänen zu beschäftigen, ganz abgesehen davon, daß der Ordensstifter vor neuen Kirchenbauten eher warnte, als daß er sie empfahl, eben um die Kräfte der Patres auf ihre Hauptaufgabe zu sammeln. Bei näherem Eingehen auf den Charakter von St. Michael zeigt es sich auch, daß die Bauaufsicht, falls sie von Jesuiten ausgeübt wurde, oft ein Auge zudrücken mußte. Eine Kopie vom Gesù wurde nicht ausgeführt und war wohl auch auf deutschem Boden unmöglich. Wenn nur die großen Hauptziele des römischen Kirchenbaues, seine kosmopolitische, universale Tendenz und seine triumphatorische Würde erreicht wurden. Unter den heimischen Meistern in München und Augsburg war der Architekt nicht zu suchen, dem eine solche Aufgabe hätte anvertraut werden können. Nur ein fremder oder italienischer Allerweltsarchitekt war ihr gewachsen. So gewinnt schon aus inneren Gründen die Annahme Wahrscheinlichkeit, daß Friedrich Sustris den Plan von St. Michael entworfen hat.

In der Reihe jener Meister, die aus dem Dunkel der Archive und dem Staube alter Hofamtsrechnungen von Historikern als die endlich entdeckten Schöpfer von St. Michael in der Literatur eingeführt wurden, ist Sustris der letzte. Einige, wie Wolfgang Miller, sind bereits wieder in der Versenkung als Werkführer oder sonstwelche subalterne Beamte untergetaucht, freilich erst, nachdem Wolfgang Miller in

der Walhalla eine Ehrenbüste erhalten hatte. Wendel Dittrich, der Augsburger, steht auch schon wieder abseits im Halbdunkel. Ganz vom vollen Rampenlicht getroffen ist augenblicklich Sustris. Die von Ernst Bassermann-Jordan abgedruckte Notiz aus dem Reichsarchiv berechtigt mehr als die posthumen Gehaltskontrollen und Honorarrevisionen dem Sustris eine leitende Stellung in dem Bauamt von St. Michael zuzuweisen. Es wird in einem Protokoll vom 14. Oktober 1586 gesagt, „daß meister Friedrichen hinfür als wie bisher Rechter und Obrister Paumeister Haißen, auch sein und bleiben solle; darzue soll er alle Intentionen, desegna und austailungen machen und alle ding bevelchen und angeben darzue sollen Jme alle Maler, Scolptory, Stockatory wie auch andere Vertuosi und Handwerksleuth gehorsamb seien. Und Jr jeder sein Arbeit nach seinem bevelch angeben und haißen verrichten und machen."

So ist es wohl gewiß, daß Friedrich Sustris auch „Rechter und Obrister Paumeister" von St. Michael war. (Kupferstich von Sadeler.)

Friedrich Sustris ist um 1526 in Amsterdam geboren. Von seinem Vater, dem Maler Lambert Sustris, erhielt er den ersten Unterricht; dann ging er 1560 nach Italien an die eigentliche Quelle seiner künstlerischen Anschauung. In Florenz arbeitete er mit Vasari zusammen. Auf einen Studienaufenthalt oder Arbeitsauftrag in Padua schließt man aus der Konjunktur, daß Sustris mit dem Paduano der Münchener Rechnungen identisch sei. In Venedig scheint er sich gut umgesehen zu haben. 1579 wurde er an den bayerischen Hof gerufen und in der Trausnitz beschäftigt. Dann spielt er bei den Wilhelminischen Residenzbauten eine Rolle, die je nach der Stellung des jeweiligen Historikers mehr oder weniger führend gewesen sein soll. Der Biograph des Peter Candid drückt ihn etwas, der Historiker der Baugeschichte von St. Michael ist mehr geneigt, den deutschen Renaissancemeister Wendel Dittrich in den Vordergrund zu rücken, und im bayrischen Inventar wird er nicht in dem Maße verantwortlich gemacht, als die einheitliche Konzeption des Baugedankens von St. Michael das verlangt.

Der Hergang war wohl der, daß Sustris vom Herzog und den Jesuiten den bestimmten Auftrag erhielt, einen Tempel Gottes zu bauen, der — wie sich der junge Kardinal Philipp bei der Festpredigt ausdrückte — „sich im Innern und Äußern durch Pracht und Anstand auszeichnen müßte". Das Motiv gab der Gesù in Rom. Sustris stand durch seine Beziehungen zu Vasari dem Ideenkreis, der im Gesù festgelegt ist, nicht fern. Auch darf man nicht vergessen, mit welcher Vielgewandtheit ein Meister von dazumal sich jedem Auftrag als Architekt, Plastiker oder Maler anzupassen verstand. Der italienische Formenkanon hatte die Allgemeingültigkeit einer Weltsprache. Die Ausbildung bis ins einzelne der Profile und Schnitte gestattete eine schmiegsame Schnelligkeit in der Verwendung der Motive, die durch die Schulung der nie verlegenen Meister noch erhöht wurde. Gerade durch die umfassende Vielseitigkeit empfahlen sich Sustris und Candid. Sie ersetzten in ihrer Person einen ganzen Stab von Spezialisten. Auch war man bei diesen Halbitalienern immer sicher, daß sie ganz à la mode und nach dem neuesten Geschmack arbeiteten. Sie kommandierten als Generalissimus über einen zahlreichen Trupp von Baumeistern, Malern, Stuckateuren, Gießern und Modelleuren, die meist ortsansässig oder wenigstens Landeskinder des Fürsten waren. Ein solcher Hofarchitekt stand außerhalb der bevormundenden Kontrolle der heimischen Zünfte und empfing wohl auch sein Gehalt meist direkt als Hofbeamter und nicht immer aus dem Spezialbaufonds für diese oder jene Unternehmung.

Die größte Begabung Friedrich Sustris scheint auf dem architektonischen Gebiet gelegen zu haben, obwohl er auch Malereien und dekorativ-plastische Werke von guter Haltung und tüchtiger Bravour in München geliefert hat. Im einzelnen die Ableitung seiner Formensprache festzustellen ist einstweilen nicht möglich. Leicht

wird es nie sein, seine Fäden zu verfolgen. Denn ein Talent wie das seinige füllte sich hastig und begierig mit Lernstoff, Materialkenntnis, formalem Spezialwissen, technischen Kunstgriffen und Fertigkeiten aller Art, und das alles unter dem Gesichtspunkt akademischer Korrektheit. Den Stempel persönlicher Eigenart konnte er dabei um so leichter entbehren, weil die allgemeine Kunstrichtung den Individualitätenkultus nicht mehr pflegte und nur noch Normalitäten suchte. Bei der Suche nach der Herkunft der Typen und Formen der Wilhelminischen Epoche wird man weniger persönliche Schicksale der Meister zu erforschen haben, als vielmehr die Quelle der grundsätzlichen Gedanken, die an sich schon stärker als Virtuosentum und Meistertalent, mit der Notwendigkeit kulturhistorischer Ereignisse ihren Weg nehmen.

Bei solcher Fragestellung wird niemand Bedenken tragen, Sustris als das Werkzeug jesuitischer Pläne anzusehen. Er hat es meisterhaft verstanden, ihre Ideen monumental auszudrücken. Er bewahrte sein Dolmetschertalent, wie es die Zeit verlangte, und genügte den kosmopolitischen Zwecken des spezifisch romanischen Jesuitenordens ebenso gewandt wie den höfischen Interessen des bayerischen Fürsten, ohne daß ihn seine holländische Abkunft bei diesem polyglotten Verfahren gestört hätte.

Das Bauwerk ist voller Rätsel. Das Innere drängt uns die Überzeugung auf, daß alles aus einem Guß ist. Aber das Äußere stimmt nicht zu dem Geist, der den Entwurf der großen Halle geschaffen hat. Namentlich die Fassade ist ein Werkstück für sich allein und ein Stückwerk zugleich. Es hieße mit Kanonen nach Spatzen schießen, wenn wir die unorganische Gliederung der Fassade im Verhältnis zum Innenraum allein kritisieren wollten. Nein, die Fassade verrät in Anlage und Aufbau eine andere Baugesinnung, als den triumphierenden Schwung im Entwurf der Halle (Abb. 44).

Durch drei kräftige Simse ist sie in drei Geschosse geteilt mit einem hohen Spitzgiebel darüber, der sich so stark zur Geltung bringt, als wäre die Komposition bloß auf ihn eingerichtet. Das dritte Obergeschoß ist wohl als Attika auf der Stirnwand gedacht, aber mißglückt in seinem Verhältnis zum Unterbau. Die Horizontalen drängen sich in der Wirkung stark auf. Als Vertikalmotiv fungiert im Erdgeschoß ein Pilastersystem toskanischer Ordnung, dazwischen stehen zwei imposante Portale und die Nische mit der effektvollen Gruppe des hl. Michael. Die Hochfenster im Haupttrakt haben eine äußerst diskrete Umrahmung und finden deswegen auch keine Verwertung als Vertikalglieder. Das Rundfenster im obersten Geschoß ist erst viel später eingeschnitten und hat den Platz dreier Nischen weggenommen. Im übrigen ist die ganze Front zu einem Kolumbarium für Standbilder bayerischer Fürsten eingerichtet.

Die Front hat durch ihre Größenverhältnisse und die hochaufragende Giebelgruppe im Straßenbilde eine imposante Wirkung. Sie ist das allbeherrschende Hauptmotiv. Aber sie entstammt einem Kopfe, der keine korrekte Schulung genossen zu haben scheint. Verstöße gegen die Elementarsätze der Komposition befremden. Der schlimmste ist der, daß die Pilaster in den oberen Geschossen nicht ihre Fortsetzung und Ergänzung durch die übrigen Glieder der Ordnungen finden. Der große Zug, der in der Behandlung des Erdgeschosses mit den prächtigen Portalen, der alles übertrumpfenden Nischengruppe und dem Pilastersystem einsetzt, erlahmt schon im zweiten Geschoß. Namentlich die kleinen Nischen mit den schwer erkennbaren Größen in Denkmalspose sind ein kleinliches Motiv, das dann im dritten Stock vollkommen versagt. In Italien hatte man allerdings auch Fassadenentwürfe gemacht mit vornehmlich überwiegendem Statuenschmuck in Nischenarkaturen. Michelangelo hatte für St. Lorenzo dergleichen geplant, um sich neue plastische Aufträge zu sichern. Aber bei St. Michael ist das Motiv jedes sakralen Charakters bar, wie denn über-

haupt die gesamte Disposition im Sinn der Profanarchitektur gehalten ist. Um es mit einem Wort zu sagen, sie ist vlämisch-augsburgisch. Ihre Vorzüge und ihre Schwächen lassen sich mit einer Menge gleichartiger Motive der reichsstädtischen Baukunst belegen. Sollte sie Friedrich Sustris „visiert" haben?



Abb. 44. St. Michael. Fassade.
Phot. Würthle & Sohn.

Eigentlich dürfte man wohl daran nicht zweifeln. Nun haben aber die Rechnungen und Zahlungsvermerke unter den bestbezahlten Meistern schon lange Wendel Dittrich verraten. Weil er außerdem in diesen Urkunden immer wiederkehrt, und weil der Herzog ihn aus Augsburg „verschreibt und verordnet, sich für J. F. G. Baumeister gebrauchen zu lassen", ist er bisher als der erste Architekt angesehen worden. Es wird für ihn Fuhrlohn bezahlt, als er gen Augsburg geführt wurde; ferner Zehrung während seines Aufenthaltes in München, Botenlohn, „etlich Abriß von Wendl herzutragen", schließlich wird er mit 300 Gulden als Baumeister angestellt. Man hat sich sichtlich um ihn bemüht. Was hat er aber geleistet? Er

war kein Architekt, sondern Kunstschreiner. Meistenteils lieferte er geschnittene Arbeiten für König Philipp II., für Max Fugger und Kaiser Rudolf II. Sein Geschäft ging gut und es scheint, daß ihm das Liebeswerben der Münchner gar nicht recht war. Er mußte die Werkstätte seinem Sohne übergeben, während er selbst bei Hofe war. Daß er indessen St. Michael nicht als Ganzes entworfen hat, darüber ist sich auch Gmelin klar, der sehr vorsichtig und gerecht geurteilt hat. Was hat er überhaupt für die Kirche getan?

Ist es sehr ketzerisch, wenn ich bekenne, daß mich die Fassade, wenn man sie als bloße Konstruktion in einer Photographie oder Zeichnung studiert, oft an die Kunstschränke gemahnt hat, die die Renaissancemeister so geschickt gemacht haben? Ich dachte an diese Schreinerfassaden mit ihren Ordnungen, Säulen, Pilastern und Figurennischen. Die gesprengten Giebel über den Portalen, die Voluten, Pyramiden und vor allem die breiten starken Simse zwischen den Stockwerken stammen auch aus diesem Schatz von Dekorationsmitteln.

Wer ahnt, wenn er vor St. Michael steht, was für ein gewaltiger Raum dahinter steckt? An der Fassade wirken die imposanten Größenverhältnisse, aber nicht die konstruktiven Werte, noch die innere Ausgleichung der Proportionen. Sie ist ein kolossales Schaustück, an dem aber kein einziges Motiv wirkliche Größe und Bedeutung hat.

Andrerseits macht sich der Baumeister gar kein Gewissen, die Innenkonstruktion, wenn es gerade nötig ist, nach außen hin ohne jede Verschleierung zu zeigen und scheut an den Seitenmauern nicht einmal so plumpe Wirkungen wie die Zylinder in den Nischen mit ihren Blendbogen darüber, die die Rückseite der Kapellen bilden. Es fällt ihm nicht schwer, mit der dira necessitas einen Kompromiß einzugehen und an den Fronten an der Neuhauserstraße sowohl wie nach dem Augustinerstock hin auf Komposition im akademischen Sinne zu verzichten.

Ein auffallender Widerspruch zu unseren Beobachtungen im Kircheninneren.

Führen uns die gewonnenen Kriterien auf einen richtigen Weg, so kämen wir zu dem ungeheuerlichen Schluß, daß Fassade und Seitenfronten von einem anderen Meister stammen, als der grandiose Kirchensaal. Sollte Sustris wirklich darauf verzichtet haben, die Fassade selbst zu zeichnen? Ernstlich ist daran nicht zu denken. Aber niemand kann sich der Einsicht verschließen, daß Sustris aus verschiedenen Quellen schöpfte. Ob ihm der Augsburger Einfluß nicht doch etwas das Konzept verrückt hat?

Wir sind über die Kompetenzen der einzelnen Mitglieder der Bauhütte von St. Michael sehr wenig orientiert. Nur den Leiter und obersten Chef Friedrich Sustris kennen wir.

Einen heftigen Stoß erhielt das Vertrauen des Herzogs zu seinen deutschen Baumeistern nach dem unglückseligen Turmeinsturz.

Da ist er entschlossen, einen welschen Baumeister zur Hand zu bringen, aber „mit Bedacht interim dem Meister Friedrich Sustris solch Amt zu befehlen". Sustris liefert alsdann die Visierung zum Chor und Turmbau. Der Turm ist indessen nicht wieder am alten Ort aufgeführt worden, sondern bis an die Ecke zur Maxburggasse vorgeschoben worden. Die Betrachtung hat uns tief in die noch unaufgeklärte Entstehungsgeschichte der Münchner Renaissance hineingeführt. Aber die Frage hat noch eine mehr als lokalgeschichtliche Bedeutung, denn St. Michael ist der größte und stolzeste Renaissanceraum der deutschen Lande. An Schönheit der Verhältnisse und Majestät der Raumwirkung kommt ihm kein anderer gleich. Das will viel sagen, umsomehr, als er nicht durch unmittelbaren Import italienischer Bauweise entstanden ist, sondern schon mit deutschem und speziell augsburgischem Formempfinden stark durchsetzt ist.

Aus der Baugeschichte ist zu melden, daß am 18. April 1583 der Grundstein

gelegt wurde. Fast vier Jahre später ist man am Gewölbekämpfer angelangt. Am 2. Mai 1587 erhalten die Maurer Trinkgeld zum Anfang des Kirchengewölbes. Das Gewölbe ist in nicht ganz sechs Monaten ausgeführt worden. Von Anfang an ist Wendel Dittrich für den Bau um seinen Rat gefragt worden. 1587 tritt er als Hofbaumeister in den Dienst Wilhelms V. und bleibt bis 1597, wo er durch Reiffenstuel abgelöst wird. Im Juli 1588 werden die Gerüste im Innern abgetragen, was auf den Abschluß der Stuckdekoration am Gewölbe und an den Wänden schließen läßt. Schon 1589 war die Weihe geplant worden Am 10. Mai 1590 stürzte der Turm ein, der über dem Querschiff gegenüber dem Augustinerstock gestanden hatte. Durch das Unglück trat eine längere Baustockung ein, während deren die Pläne für den Chor und den Transept gänzlich umgearbeitet wurden. Sustris wird ausdrücklich als der Leiter dieser Bauperiode genannt.

Am 6. Juli 1597 fand die Weihe der Kirche statt.

Unmittelbar darauf trat Wilhelm V. von der Regierung zurück und überließ sie seinem Sohne Maximilian. Am 15. Oktober 1597 unterzeichnete der Herzog die Abdankungsurkunde. Er zeigte damit deutlich, daß er den Bau der Michaelskirche als eine heilige Pflicht betrachtete, deren Erfüllung er niemandem anvertrauen mochte. Hatte er doch das kostspielige Bauwerk fast ganz aus eigener Tasche bezahlen müssen. Da er nämlich nach gut mittelalterlichem Brauch den Bau ohne einen ausreichenden Fond begonnen hatte, drohte infolgedessen beständig die Gefahr, ihn wegen Geldmangel einstellen zu müssen. Der Appell an die Mildtätigkeit der Städte war von geringem Erfolge. Augsburg stiftete 100000 Bausteine; als aber der Herzog seinem Kammerrat empfahl, auch an die Münchner mit einer ernstlichen Mahnung heranzutreten, fügte er gleich selbst hinzu: „Ist aber wenig Hoffnung; die von Augsburg haben zu ihrem Geld eine Kammer, die von München aber eine Büchse; seien blutwenig." Schließlich mußten die Klöster beisteuern. Die Hauptsache jedoch ist vom Herzog selbst bestritten worden für die Kirche sowohl wie für das Kollegium.

Der Grundstein des Kollegiums wurde am 10. Januar 1585 gelegt; am Schluß des Jahres 1590 ist es fertig. Die Baurechnungen schließen am 1. September 1590 ab. Der Entwurf stammt wohl auch ohne Zweifel von Sustris. Er ist das Muster eines ernsten und einfachen Nutzbaues von strengem Charakter und würdevoller Bedeutung. An der altersgrauen und stattlichen Fassade ermißt man den großen Vorteil, den die sachlich nüchterne Formensprache der neu eingebürgerten Renaissance gegenüber den kostspieligeren, weil immer allzureich dekorierten Fronten der Gotik bot. München erhielt dadurch ein Bauprogramm, das auf lange hinaus selbst bei den Residenzbauten sich durch Logik, praktische Solidität und strenge Reserve im Zierwesen gut bewährte. Der Kollegienbau der Jesuiten hat den Münchnern und dem bayerischen Staate in der Zukunft viel Geld erspart. Denn er ist zu den verschiedensten Zwecken gleichsam als der traditionell bewährte Notbau benutzt worden. Die Polizeidirektion, der Malteserorden, das Kadettenkorps, das Reichsarchiv, die Staatsbibliothek, die Akademie der bildenden Künste, die Universität, verschiedene Ministerien, das Landtagsarchiv und schließlich die Akademie der Wissenschaften haben nacheinander in dem geräumigen Institut gewohnt, so daß außer den christlichen Tugenden auch alle neun Musen mit ihrem Gefolge so lange hier Obdach gefunden haben, bis sie wo anders ein besseres Heim erhielten. Im Straßenbilde gewährt die lange fensterreiche Front mit dem hoch aufragenden Giebeldreieck der Michaelskirche und der Augustinerkirche daneben eine prächtige Szenerie, in der Renaissance und Gotik um die Palme ringen. Vom Augustinerbräu gesehen, gewinnt man einen überraschenden Überblick über die imposante Stätte wissenschaftlicher Studien, die ruhmrednerische Fassade der Jesuitenkirche,

mit dem Bilde des siegreichen Erzengels, der den Satanas überwältigt und ihn auf den Nacken tritt, auf den alten verfallenden Körper der Augustinerkirche und im Hintergrund auf das Turmpaar der Frauenkirche, das mit seinen runden dicken Kappen, das untrügliche Wahrzeichen der Münchner Stadt, über alle Dächer in die Lüfte steigt. Ebenso reich an Gegensätzen ist der Blick aus einem der Studiensäle (etwa im Münzkabinett) über die stillen Höfe des Kollegiums auf den Chor von St. Michael mit den robusten Voluten und darüber hinaus auf die steile, glatte Front des Domes, der seine beiden Türme den Jesuiten vor die Augen stellt als ein Denkmal volkstümlicher, heimischer und kerndeutscher Baugesinnung.



Abb. 45. St. Michael. Chorgestühl.
Phot. F. Finsterlin.

Aus der reichen Innenausstattung von St. Michael sei nur weniges erwähnt. Das Kirchenmobiliar, die Altargemälde in den Nischen, kurz alles, was zum Schmucke und Kultus gehört, ist fast durchweg aus der Wilhelminischen Epoche oder den kurz darauf folgenden Jahren der Maximilianischen Zeit. Das Chorgestühl ist eine Arbeit von Wendel Diettrich (Abb. 45). Im wesentlichen ist Fr. Sustris und später noch in einigen Stücken Peter Candid dafür verantwortlich.

Der Hochaltar in drei Ordnungen ist von Wendel Dittrich gearbeitet. Das Bild des Engelsturzes von Christoph Schwarz, einem vielbeschäftigten Malertalent am Hofe Wilhelms; ebenso sind die Engel nach seinen Entwürfen von Andreas Weinhart gemalt worden. Peter Candid hat das Altarbild mit der Verkündigung (erste Kapelle links) und der heiligen Ursula (erste Kapelle rechts) geliefert. Interessant ist

in der dritten Kapelle rechts (Peterskapelle) der Schrein mit den Reliquien des heiligen Cosmas und Damian, der ca. 1400 entstanden ist. Er stammt aus dem Dom in Bremen, woher er am 26. Februar 1649 auf besondere Fürbitte des Kurfürsten Maximilian auf den Kreuzaltar der Michaelskirche überführt worden ist.

Die Michaelskirche ist die erste große Hofkirche der Wittelsbacher. Es wäre daher wunderbar, wenn sie der Herzog nicht auch zur Grabkirche eingerichtet hätte. Sein Seelenheil lag schon in den Händen jesuitischer Beichtväter, solange er noch auf Erden wandelte. Nichts natürlicher, als daß er auch seine ewige Ruhe sich im Schoße der Jesuitenkirche bereitete, die er gebaut und ausgestattet hatte. Einen Mann wie ihn, der seit langem mit dem Gedanken an den Tod umging, muß man sich notwendig vorstellen mit Vorbereitungen für seine irdische Grabstätte bedacht, und daß diese mit dem kostspieligen Prunk, fürstlichen Skulpturen und dem figurenreichen Allegorienkreis, der aus den überschwänglichen Grabreden in die statuarische Plastik in Marmor und Bronze überging, ausgestattet werden sollte, ist ebenso sicher vorauszusetzen. Und doch wunderte sich der Schwedenkönig Gustav Adolf, als er vom Jesuitenpater in St. Michael herumgeführt wurde, ebensosehr über die Pracht des Gotteshauses, wie über die Einfachheit des Grabmales, unter dem Wilhelm V. bestattet war. Hinter dem Kreuzaltar stand in der Mitte der Chortreppe das bronzene Kruzifix mit der knieenden Maria Magdalena an seinem Stamme, das jetzt im rechten Querschiff aufgestellt ist. Ebendort hatte der geflügelte Engel vor dem schwarzen Marmorbecken seinen Platz. Ein Bronzegitter umgab die einfache im Fußboden eingelassene Platte mit der Grabschrift, die sich der Herzog selbst aufgesetzt hatte: „Commissa mea pavesco et ante te erubesco, dum veneris judicare, noli me condemnare". Darunter zwei gekreuzte, nach unten gekehrte Fackeln, daneben Totenschädel und Stundenglas.

Das ist freilich wenig genug. Aber der provisorische Charakter dieses Grabdenkmals ist nur zu augenfällig. Entweder der ursprüngliche Plan ist nicht ausgeführt worden, oder aber das fertige Mausoleum wurde später auseinandergenommen und zerstört.

Tatsächlich hat Wilhelm V. von Friedrich Sustris einen groß angelegten Plan für ein fürstliches Mausoleum anfertigen lassen. Ich kenne ihn nicht; aber es ist gewiß, daß außer den angeführten Figuren auch die vier „Wächter" vom Kaiser Ludwig-Grab in der Frauenkirche, die Hubert Gerhard und Carlo Pellago modellierten, hierzu gehörten, ebenso die vier Bronzekandelaber auf der Balustrade von St. Michael und die vier Bronzereliefs, die im Querhaus aufbewahrt werden. Wenn nun auch die schildhaltenden Löwen vor der Residenz ursprünglich in der Michaelskirche standen, so ist Trautmanns Vermutung sehr ansprechend, daß auch sie für das Wilhelmsmausoleum bestimmt waren. Ebenso darf man wohl annehmen, daß zu dem Kruzifixus auch noch Maria und Johannes hinzugehörten. Der Gießer aller dieser wertvollen Bronzewerke war Hans Krumper. Warum die fehlenden Figuren nicht zustande kamen und die vorhandenen sichtlich in die Ecke gestellt wurden, weiß ich nicht zu sagen. Jedenfalls war die Anlage eine große und figurenreiche, die wahrscheinlich den Vergleich mit dem pompösen Maximiliansmausoleum in der Innsbrucker Hofkirche nicht zu scheuen gehabt hätte.

Je mehr wir von der Wilhelminischen Epoche erfahren, desto klarer werden uns die ungeheueren Anstrengungen, die Wilhelm V., der Fromme, unbekümmert um die stets wachsende Schuldenlast, machte, um durch Bauten, mäcenatische Unternehmungen und alle die blendenden Mittel künstlerischen Glanzes eine Rolle durchzuführen, die das bayerische Herzogtum in den Augen der Welt wohl erheben mußte, an die Finanzen des Landes aber unerfüllbare Zumutungen stellte. Albrechts V. Sammeleifer bedeutete wenig gegen die phantastisch-großartige Bauleidenschaft Wilhelms. Freilich standen fromme Stiftungen in erster Reihe. Aber

auch hier mußte bezahlt werden, und daneben wuchsen die Residenzbauten, die ebenfalls große Summen verschlangen.

Wilhelm baute sich in unmittelbarer Nachbarschaft des Jesuitenkollegiums auch eine neue Feste, die durch den Wilhelmsbogen mit der Behausung der frommen Väter verbunden war, die Wilhelminische Feste, die später nach seinem Sohne Maximilian I. die Maxburg genannt wurde (Abb. 46). Den unmittelbaren Anlaß gab — wie es heißt — der Schloßbrand von 1580. Doch erst zehn Jahre später wurde der Bau begonnen. Allen Beurteilern fiel immer die große Nüchternheit in der Fassade auf. Sie ist allerdings kein Prachtbau wie das Heidelberger Schloß. Aber war der kühle Rationalismus mit einer Neigung zum Düstern nicht der hervorragendste Zug der ganzen Wilhelminischen Periode? Die Wilhelminische Feste nahm vor dem Abbruch der alten Stadtmauer ein größeres Areal ein. Jetzt sind Behörden mit ihren Schreibstuben in dem Bau untergebracht und es scheint vielen, als sei das immer seine Bestimmung gewesen. Dann wäre er allerdings das



Abb. 46. Herzog Maxburg.
Phot. F. Finsterlin.

klassische Muster dieser fensterreichen Gattung, würdevoll und einfach, lang ausgedehnt, aber nicht in die Augen springend, solide Zweckmäßigkeit, haushälterische Logik. Als Residenz war er doch wohl nur Sitz einer Nebenregierung. Der zweigeschossige Bau hat eine einfache aber doch sehr wirksame Flächendekoration in den stuckierten Feldern, die die ganze Front überziehen. An der Nordseite erhebt sich ein vierstöckiger Turm.

Auch an der Residenz regten sich fast während seiner ganzen Regierungszeit fleißige Hände, um an den bestehenden Bauten neue Malereien und Dekorationen anzubringen oder durch Erweiterungsbauten die Ansprüche des groß zugeschnittenen Hoflebens zu befriedigen. Wilhelm führte an der Schwabingergasse, der heutigen Residenzstraße, einen Neubau auf, der zum Witwensitz für die Herzogin Maria Anna bestimmt war. Er hebt sich heute in der bunten Fassadenbemalung mit seinen drei Achsen deutlich von der späteren Maximilianischen Residenz ab. Damit war eine Fluchtlinie neu gewonnen, die für seinen Nachfolger maßgebend geblieben ist.

Die reizendste Schöpfung des frommen Herzogs, fast die einzige, die heitere Lebenslust und einen feinen höfischen Geschmack verrät, ist der Grottenhof in der

Residenz (Abb. 47). Die Grottenhalle mit dem Muschelbrunnen, der allerdings etwas später (erst nach 1600) aufgestellt worden ist, fällt ganz in die Regierung Wilhelms. Von 1580—1590 etwa ist daran gebaut worden. Auch gegenüber nach Westen hin entsprach früher eine offene Loggia der Muschelhalle, die leider vermauert wurde. Deutlicher noch als die sakralen Bauten weist dieses entzückende Höfchen auf italienische Muster, denn wem käme nicht in diesem lauschigen Idyll mit seiner stillen weltabgeschiedenen Träumerei die Erinnerung an florentinische Brunnenhöfe! Damals war die phantastische Komik der Muschelfiguren und der Tropfsteingrotten in Florenz gerade modern. In den Giardini Boboli ist dergleichen in größtem Um-



Abb. 47. Residenz. Grottenhof. Perseus.
Phot. L. Werner.

fang zu sehen (Abb. 48). Und keinen Palazzo gab es, der nicht hinter seiner trutzigen Steinfassade einen kleinen cortile mit rauschenden Magnolien und einer rieselnden Quelle, deren Fassung immer ein gutes Stück Florentiner Plastik war, versteckt hätte. Auch in Mantua im Palazzo del Te kannte man diese scherzi e divertimenti, wie denn überhaupt der Garten und der Brunnenhof das Lieblingskind der Dekoration in der Hochrenaissance waren. Unter Kasteiungen und Gebetübungen fand auch ein Wilhelm Zeit, der Poesie dieser kühlen Arkadenhöfe nachzugehen, deren offene Hallen und mythologische Malereien, vor allem aber die schönen Skulpturen, die gerüstete Figur des Perseus oder lagernde Gestalten von Nymphen und Quellgöttern auch ohne die Gelehrsamkeit des Vitruv als ein wiedergefundenes Erbstück der antiken Paläste aus dem kaiserlichen Rom willkommen geheißen und unter dem grauen nordischen Himmel eingebürgert wurden.

In seinem Alter dachte Wilhelm daran, seiner kontemplativen Natur entsprechend, sich in die Einsamkeit eines Landsitzes zurückzuziehen. Dachau und die Trausnitz bei Landshut, wo er mit seiner jungen Frau Renata heitere Jahre verlebt hatte, paßten nicht für die immer strengere, fast klösterliche Abgeschiedenheit seines Tageslaufs. Er suchte eine Einöde, eine fürstliche Klausnerei abseits der Residenz, wohin ihm nicht die Unruhe der Regierungsgeschäfte, nicht einmal ihr Widerhall folgen konnte. Die senile Neigung zu mißmutiger Abgeschlossenheit führte bei der religiösen Veranlagung des Gemütes die Fürsten der Gegenreformation wiederholt zu resignierter Weltflucht. Die zerknirschte Buße in einem abgelegenen Saint-Juste schloß manche glänzende Laufbahn ab. Es war nichts Unerhörtes, wenn nun auch Wilhelm, mehr als einer es bisher getan, der Vorbereitung auf sein letztes Stündlein lebte. Von dem großen Gefolge der Kavaliere, den Rittern und Hofmännern begleitete nur der Beichtvater den müden Fürsten in sein asketisches Tuskulum, das mitten im Moos im Gesichtskreise des Dachauer Schloßberges in den bescheidenen Formen eines Landschlosses, umgeben von den Stallungen, Scheunen und Wirtschaftshöfen einer Schwaige, seit 1597 langsam entstand. Alles, Bauten und Einrichtungen, trugen den Charakter ländlicher Anspruchslosigkeit. Schon der Schloßhof und das Herrenhaus auf dem Osttrakt gegen den heutigen Park hin war in bescheidenen Formen gehalten. Der Glanz war sichtlich vermieden. Als der lustige Schloßherr der Trausnitz und der Erbauer der Narrentrappe war er dem Luxus nicht gram gewesen. Dort hatte er wie ein Lebemann der Renaissance residiert. Sein Hochzeitstag war der glänzendste des Jahrhunderts und in dem großen Stil übermütiger Kronprinzenlaune verlief ein gut Teil seiner jungen Jahre. Auch die ersten Zeiten der Regierung standen noch nicht unter dem Schatten der Weltflucht. Nun aber war alles anders geworden. Für seine eigene Person bedurfte der Herzog nur eines Zimmers und einer Schlafkammer, die mit dem notwendigsten Mobiliar in melancholischen Farben ausgestattet waren. Ein Weihwasserkessel aus Majolika, einige Kupferstiche und ein Bild mit der Mutter Gottes, dem göttlichen Kinde und dem hl. Joseph fielen ins Auge. Ein Betstuhl stand in der Ecke. Sein Tag war mönchisch streng zwischen Beten, Messehören, Kontemplationen und langen Spaziergängen eingeteilt, die ihn von Kapelle zu Kapelle führten. Sein Gutsbezirk war von einem Kranz von Waldklausen, Feldkapellen und Passionswegen wie ein Wallfahrtsort umgeben. Kartäuser, Kapuziner, Jesuiten, Augustiner und Eremitenbrüder hausten in den kleinen Zellen, gleichsam die geistlichen Feldwachen um das geheiligte Hauptlager, in dem der Fürst residierte, — stets geistlich gekleidet wie ein Kanonikus, nur in Tuch und Grogran. — Andachtsbilder merkwürdiger Art standen in den Büschen und Waldparzellen. Man sah da einen heiligen Franziskus, aufrecht an einem Baume, aus den Ästen und den fünf Wunden des Heiligen spritzten Wasserstrahlen. Neben dem heiligen Bergl war ein geflochtener Scheiterhaufen errichtet. Ein starker Wasserstrahl sprang aus ihm hervor und spielte mit einer Kugel, als eine verzagte Symbolik auf den Weltuntergang durch die Sündflut und auf das ewige Feuer am jüngsten Tage. In einer Kapelle brannten große Wachskerzen, die innen von Holz und hohl waren. Ein sinnreicher Apparat, der darin steckte, gab gleich einer Orgelpfeife langgezogene Töne von sich. Auf dem Kalvarienberge ragte ein bronzenes Kruzifix auf, neben ihm die beiden Schächer in höchster Todesqual. Grüne, eingefaßte Rasenplätze wurden zu Feldgottesdiensten benutzt. Zwischen all diesen Stätten düsterer Andacht, die an Sterben und Leiden gemahnten, zog Wilhelm hin und her, allein oder nur von seinem Beichtvater, dem Jesuiten P. Caspar Torentin, begleitet.

Von hier aus verfolgte er den Gang der Ereignisse mit kopfhängerischer Teilnahme. Nur wenn er von den Erfolgen seines Sohnes Maximilian hörte, mag

er sich aufgerichtet haben. In München wurde der Traum seiner besten Jahre zur Wirklichkeit. Die Residenz wuchs zu einem stolzen Bau auf. Ein goldenes Schloß wurde der mächtige Sitz des bayrischen Herzogtums. Die Augen der Welt blickten mit Spannung dorthin, denn dort schwankte das Zünglein an der Wage großer Geschicke und entschied über Sieg oder Untergang der katholischen Sache. Da bebte sein Herz. Acht Jahre lang hörte er in seiner stillen Klause von dem furchtbaren Wüten des entsetzlichsten Krieges, den Europa je erlebte. Noch tobte er draußen im Reiche. Wie aber, wenn er die Grenzen des Landes überschritt und die Scharen des erbitterten Feindes in das „deutsche Rom" eindrangen und Hand legten an das erhabene Werk seines Lebens, die stolze Kirche von St. Michael, das Heiligtum der Gegenreformation im Norden der Alpen? Er konnte verzagen bei solchen Phantasien seiner sterbenden Seele. Da aber wies ihn Pater Corentin, der Jesuit, auf die Allmacht des Höchsten und den unfehlbaren Sieg der großen Sache. Und ruhig schloß er die Augen zum ewigen Schlafe.



Abb. 48. Residenz. Grottenhof. Muschelbrunnen.
Phot. C. Werner.



Abb. 49. Residenz 1701 nach Wening. Nordseite.
Nach Aufleger-Trautmann, Alt-München.

Maximilian I. (1597–1651).

Wilhelm V. hatte schon 1593 seinen Sohn Maximilian zur Mitregentschaft berufen, und vier Jahre später trat er ihm das Regiment vollkommen ab. Der Übergang der Geschäfte vom Vater auf den Sohn war also kein plötzlicher, wie der Regierungsantritt des Nachfolgers beim Tode des Vorgängers zu sein pflegt. Begonnene Aufgaben und Unternehmungen wurden fortgesetzt, Entwürfe und Pläne des Vaters, die er noch still mit sich herumgetragen hatte, wurden vom Sohne in Angriff genommen. Nach außen hin hatte es gar nicht den Anschein, als ob eine neue Triebkraft hinter den Geschäften stünde. Dabei war Charakter und Temperament der beiden grundverschieden. Der Vater eine beschauliche Natur, die sich erst befriedigt fühlte, wenn sie ganz in religiösen Exerzitien aufgehen konnte, der Sohn ein willensstarker, praktischer Mann, der seine hohe Intelligenz ganz der Leitung der Staatsgeschäfte und der politischen Sicherung seines Landes widmete. Er war ein geborener Staatsmann, unbestechlich in der Beobachtung der tatsächlichen Verhältnisse, erfinderisch und zäh entschlossen in der Ausnützung der Kräfte seines Landes. Daher war seine Regierung auch von Erfolg gekrönt wie kaum die eines seiner Vorgänger. Denn es gelang ihm, Bayern an die Spitze einer großen, die ganze Welt bewegenden Sache zu stellen und seine militärische und politische Macht zum schicksalbestimmenden Faktor in Deutschland zu erheben. Über alles, was er tat und plante, breitete er den weihevollen Schimmer einer uneigennützigen Größe, indem er als Führer der Liga für die bedrängte Kirche ins Feld rückte. Er wahrte sich in den Kämpfen des dreißigjährigen Krieges den Nimbus eines Helden und Schirmherrn der katholischen Kirche.

Bei diesem idealen Ziel aber vergaß er nicht, sich und seinem Hause die Kurwürde zu sichern und damit Bayern innerhalb Deutschlands in die Reihe der führenden und ausschlaggebenden Staaten einzuordnen. Diese Machtstellung des Kurfürsten muß in Betracht gezogen werden, wenn man seine gewaltige Tätigkeit als Bauherr, Mäcen und fürstlicher Patron aller Künste in München verstehen will.

Alle Kräfte des Staates sammelte er und stellte sie in den Dienst einer klugen und weitblickenden Hausmachtpolitik. Aber der wertvollste Teil dieser vereinigten Machtmittel ist doch seine eigene starke Natur. Ihr innerstes Wesen und der Staatsgedanke sind identisch, denn ihr gemeinsames Ziel war die gesicherte Vorrangsstellung Bayerns und des Hauses Wittelsbach. In dem peinlich geordneten

Kodex seiner Pflichten stand dieser Gedanke als seine Lebensaufgabe zu oberst, wenigstens unter den weltlichen Dingen. Mit nüchterner Berechnung und einem unerschrockenen Realismus des Urteils über Menschen und Welt behandelte er selbst die idealen Aufgaben seines Fürstenamtes nach dem Maßstab ihres praktischen Nutzens für Staat, Haus und Land. Auch die Kunst war ihm ein politisches Machtmittel, wenngleich es auch feststeht, daß er für die Malereien Albrecht Dürers eine persönliche Neigung und sogar den Eifer und Spürsinn des Sammlers besaß. Aber in erster Reihe sollte die Kunst mit ihrer ausdrucksvollen und leichtverständlichen Sprache über sein eigenes Leben hinaus dauernd den Ruhm und die Macht seines Hauses verkündigen. Selbstverständlich wurde sie auch für den persönlichen Kultus des Herrschers in Anspruch genommen, aber nie als die gefügige Dienerin luxuriöser und weichlicher Neigungen. Die Kunst erhielt, ebensowie die Politik und Strategie, objektive Aufgaben, die die Staatsräson diktierte. Inhalt und Wesen des neuen großangelegten Programms war die Repräsentation der Landeshoheit.

Die Residenz, Sitz der Regierung des Staates, mußte der neugewonnenen Würde des Kurfürstentums und der politischen Bedeutung Bayerns im Reichsverband entsprechend erweitert werden (Abb. 50). Durch Maximilian wurde die wittelsbachische Residenz auf einen Rang erhoben, der die Luxus- und Repräsentationsbauten anderer deutscher Fürsten schnell in den Schatten stellte.

Sie war der Hauptschauplatz der künstlerischen Unternehmungen des Fürsten.

Gleich im großen Stil legte er die Granddisposition der Residenz an und vergrößerte das Areal des Schlosses um einen gewaltigen Teil (Abb. 51). Vom Christophturm der Albrechtinischen Feste, dem äußersten Punkt im Nordosten gegenüber dem Armeemuseum, bis zum Portal des Kapellenhofes an der Schwabingergasse ging eine Fluchtlinie, die die Baupläne Albrechts V. und Wilhelms V. wie ein Wall nach Norden hin eindämmte. Als Mitregent seines Vaters hielt sich auch Maximilian noch in diesen Grenzen. Als Herzog und Kurfürst aber überschritt er diese Bannlinie nach Norden hin mit der westlichen Begrenzung längs der Schwabingergasse und legte durch den Neubau der Residenz um den Kaiserhof herum eine neue Markscheide fest, über die die Residenz bis heute nicht hinausgegangen ist.

Abb. 50. Bauten Maximilian I.
Nach Aufleger und Schmid, Führer durch die Residenz.
Im NO. Der Chistophturm, der Georgssaal und die Rundstube, am Ende des Küchenhofes. A. Die Bauten von 1597—1603: 1 Antiquarium. 3 Gang zum Wittwenstock. 4 Hofkapelle. 5 Reiche Kapelle. 8 Uhrturm. B. Die Bauten von 1611—1619: 9 Der alte Hirschgang. 10 Charlottengang. 11 Ballhaus. 12 Küchenstock. 13 Hof-Apotheke. 14 Der Kaiserhoftrakt. a. Steinzimmer. b. Vierschimmelsaal. c. Trierischen Zimmer. 15 Neuer Hirschgang.

Verfolgen wir diese Unternehmungen baugeschichtlich, so müssen wir in die Zeit Wilhelms V., seines Vorgängers, zurückgehen. Wilhelm V. hatte an der Schwabingergasse den Witwensitz seiner Mutter durch Ankauf mehrerer Häuser erweitert. Dieser Komplex bildete einen vorgeschobenen Posten, der nach Westen und Norden hin der Kristallisationspunkt für alle folgenden Bauten werden sollte. In dem Terrain zwischen dem westlichen Punkt und den Bauten Albrechts V. um

den Kapellenhof herum entstehen jene vielfach ergänzten und erneuten Baugruppen, die um den Binnenhof, den sog. Grottenhof, gelagert sind. Es ist nicht möglich, die Entwickelung dieses Baukomplexes bis zum Jahre 1603 in seinen einzelnen Stufen zu verfolgen. 1603 ist die Hofkapelle beinahe vollendet und geweiht, womit in der Nähe der Schwabingergasse wiederum ein neuer Punkt festgelegt war. 1607 ist die Reiche Kapelle geweiht und vollendet (Abb. 52). Was aber nun in den Jahren bis 1611 geschah, können nur Fortsätze und Abschlüsse wilhel-

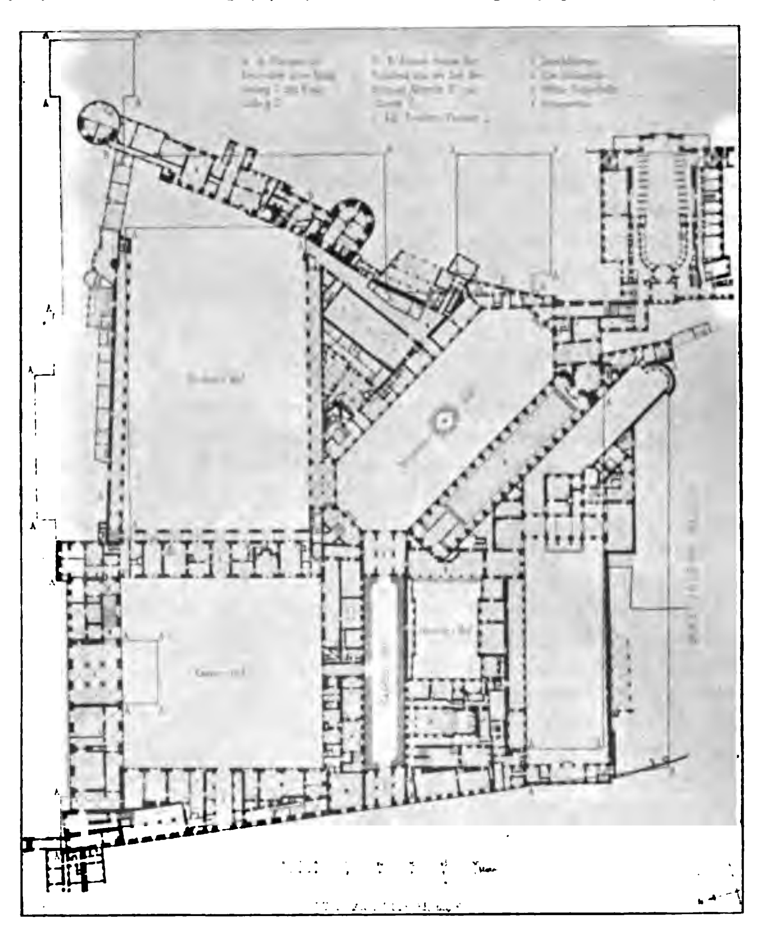


Abb. 51. Gesamtgrundriß der Residenz.
Nach Seidel, Die Kgl. Residenz München.

minischer Baupläne gewesen sein. Bauprojekte im großen Stil sind bis dahin nicht entworfen worden. Wilhelm V. hatte ja eine neue Feste in der Nähe des Jesuitenkollegiums gebaut, und dadurch waren sein persönliches Interesse und die finanziellen Mittel so in Anspruch genommen, daß er der Ausgestaltung der Residenzbauten nicht seine ganze Kraft widmen konnte. Die meisten Neubauten um Grotten- und Kapellenhof herum sind doch auf die Rechnung Maximilians zu setzen. Wir erinnern, daß die ersten Bauten auf dem weiten Terrain der heutigen Residenz aus dem 14. Jahrhundert und während des 15. Jahrhunderts vornehmlich durch Albrecht IV. am Ostende des Küchenhofes aufgeführt wurden. Daran

schließt sich unter Albrecht V. die Festlegung der Grundlinien für den Brunnenhof, südwestlich von der Albrechtinischen Feste. Die Bauten schreiten weiter fort nach Westen, also zur Stadt hin unter Wilhelm V. und Maximilian I. bis zum Jahre 1611. Dann springen die Richtungslinien in einem rechten Winkel um, und Maximilian schafft durch den Neubau der Residenz einen neuen Binnenhof im Norden: den Kaiserhof, kehrt dann, den Kreis schließend, durch die langen Flügelbauten nach Osten hin zur Albrechtinischen Feste zurück und hat damit auch schon die Grund-



Abb. 52. Residenz. Reiche Kapelle.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

linien des größten der Residenzhöfe, des Küchenhofes, festgelegt. Entwickelungs- und baugeschichtlich beschreibt die allmählich fortschreitende Baulinie von Südosten aus einen Kreis im Sinne der Zeigerbewegung einer Uhr. Nach Norden und Osten umgeben wassergefüllte Gräben die Residenz, und an der südlichen Front, wo heute der Königsbau am Residenzplatz sich erhebt, im sog. Jägerbühel, breiteten sich die kunstvollen Gartenanlagen aus, die noch aus der Regierung Albrechts V. stammten.

Von den wilhelminischen und früher maximilianischen Bauten am Kapellen- und Grottenhof sind die allermeisten wiederholt umgebaut worden, und dadurch hat die Klarheit der Disposition gelitten, die ursprüngliche Dekoration aber ist so gut

wie verschwunden. Heute liegen hier die Silberkammer, die päpstlichen Zimmer, die ihre Ausstattung unter Kurfürst Ferdinand Maria 1765—1767 erhielten, die Staatsratzimmer und die „Reiche Kapelle“. Über die innere Einrichtung selbst aber und den Zweck der einzelnen Zimmer sind wir nicht klar unterrichtet. Einzelne Räume waren sicher im Geschmacke der Zeit ausgestattet. Aber sie verrieten doch noch überall die tastende und suchende Unentschiedenheit, die am Ende der wilhelminischen Zeit in den Residenzbauten allerwegen zu beobachten ist.

Der interessanteste Teil ist der Grottenhof, den Herzog Wilhelm V., wie wir sahen, nach einem Plane des Niederländers Friedrich Sustris anlegen ließ, während Maximilian die Vollendung durchführte.

Der Brunnen war ein Lieblingsstück der Palastausstattung und des Städtebaues. Ebenso wie Augsburg auf dem breiten Korso der Maximiliansstraße Brunnen an Brunnen, schöne, kostbare Bronzewerke des Adrian de Vries und Hubert Gerhard aufstellte, so haben auch die wittelsbachischen Fürsten in ihre Gärten am Jägerbühel und später an der Nordseite der Residenz im Hofgarten die verschiedensten Brunnen im Schutze einer mythologischen Götter- und Halbgötterwelt errichtet.

Die Grottenhalle ist nichts anderes als die feierliche und würdige Fassung des fürstlichen Hofbrunnens. Der Brunnen im Brunnenhof mit der Figur Ottos von Wittelsbach ist die denkmalartige Brunnengruppe auf einem offenen Platz, analog dem Augustusbrunnen in der schwäbischen Fuggerstadt, das Seitenstück zu irgend einem der italienischen Brunnenwerke an der Piazza. Die Grottenhalle aber mit ihrem häuslich intimen Charakter ist gedacht als die Stätte peripatetischer Gespräche der höchsten Herrschaften. Daher die vornehme Ausstattung mit Büsten und Figuren, mit Mosaiken und Gemälden. Apollo und Diana, Herkules und Mars, Amor, Pluto, Vulkan, Proserpina und Merkur, kurz der ganze Olymp ist in den Feldern auf den Bildern dargestellt, die von Candid und Sustris herstammen.

In der Mitte stand der Perseusbrunnen, umgeben von den acht kleinen Bassins mit den Putten, die ihr Spiel mit Fischen, Delphinen und allerlei Wassertieren treiben. Auf der Sonnenseite des Grottenhofes nach Süden hatte Max seine eigenen Wohngemächer. Eine hübsche Altane bot einen freundlichen Ausblick auf das Brunnenidyll im Grottenhof und auf der anderen Seite in den Residenzgarten mit seinen Parterrebeeten, Buchsbaumhecken und mancherlei Wasserkünsten. Die Herzogin hatte ihre Gemächer auf die Schwabingergasse hin, dort wo heute die Staatsratzimmer und der Hartschiersaal sich befinden. Hofkapelle und Hauptstiege lagen auch in diesem Trakt, so daß Maximilian mit seinem nächsten Hofstaat in freieren und gefälligeren Räumen wohnte, als es der alte Hof oder die Neufeste gewesen waren.

Für seine eigene Person hatte also Maximilian in der ersten Bauperiode, die 1603 abschließt, gesorgt. Er hätte damit wohl aufhören können, wenn er nur für seine eigene Bequemlichkeit hätte sorgen wollen.

In der zweiten großen Bauperiode Maximilians, die von 1611 bis 1619 reicht, ist der umfangreiche Baukomplex um den Kaiserhof herum entstanden. Von 1603 bis 1611 hatten die Arbeiten geruht. Inzwischen war auch der Rest der Privathäuser längs der Schwabingergasse, von denen ein Teil schon beim Bau des Witwenstockes in den Besitz des Hofes gekommen war, angekauft und heruntergerissen worden. Man hatte nun freien Raum nach Schwabing gegen Norden hin und begann 1611 mit dem langen Flügel längs der Schwabingergasse, der bis heutigentages die eigentliche Fassade der maximilianischen Residenz geblieben ist.

Mit den mittelalterlichen Burgen und Schloßbauten hat die Maximilianische Residenz nichts mehr zu schaffen (Abb. 49). Sie ist in ihrer Gesamtanlage, in ihrer Grundrißdisposition, in der Einrichtung und Lage der Zimmer, in der Frontbehandlung und

Fassadengliederung durchaus nach den modernen Prinzipien der Renaissanceschlösser gebaut. In vielem überholte sie die berühmtesten Bauten der Zeit und blieb auf Jahrhunderte hinaus der großartigste Schloßbau Deutschlands. Unter welch kläglichen Bedingungen wohnten doch die Burgherren des Mittelalters! Weil die Hauptrücksicht immer der militärischen und fortifikatorischen Sicherung der Burg galt, mußte der Besitzer für sich und seine Bequemlichkeit auf große Verzichte eingehen. Nur gelegentlich wagte er es, hier und da einen Anbau auf den alten Grundstock anzukleben. Mit einem Erker oder einer Altane aus der Mauer herauszutreten, war nicht immer geraten. In den dicken Türmen mit den engen Schießschartenfenstern fühlte man sich am wohlsten, weil man hier am sichersten war. Erst gegen Ende des Mittelalters erhielten die Stadtburgen einen großen Festraum, den goldenen Saal oder das Ballhaus genannt. Er war der einzige große Repräsentationsraum und wurde daher mit allem Zierat gotischer Dekorationskunst überhäuft. Auch die Wittelsbacher hatten bisher nach diesem ängstlichen System ihre Veste ausgebaut. Der Alte Hof war ein enges Gelaß für den großen Hofstaat, und die Albrechtinische Neufeste bot nicht viel mehr Platz. Sie war eine echt mittelalterliche Burg. Ihr Hauptvorzug außerhalb des Fortifikatorischen war wohl ihr „malerischer" Charakter. Wie ein Weiherschlößchen lag sie mit ihren dickwandigen Türmen, ihren zahlreichen An- und Umbauten, mit ihren Erkern, Zinnen und Wehrgängen inmitten von Wassergräben. Aber die innere Disposition verriet sie als einen planlosen Zuwachs von lauter Bedürfnisbauten, in dem es schlecht wohnen war, wofür auch der stolze St. Georgssaal im Ballhaus nicht entschädigen konnte.

Maximilian baute aber nach einheitlichem Plan. Auf einem großen, innerhalb der Stadtmauer sogar ungeheueren Terrain führt er einen Bauplan durch, der die stolze, unbekümmerte Sicherheit des Grandseigneurs dokumentiert. Der Bauplatz war so groß gewählt, damit der Architekt nirgends durch die Rücksicht auf Zufälligkeiten des Bodens oder alte Baureste gezwungen wäre, an dem Idealplan einer symmetrischen und groß angelegten Bauflucht Einschränkungen vorzunehmen. Wie auf dem glatten Reißbrett sollte der Baumeister die Freiheit haben, nur nach den höchsten Prinzipien der Komposition zu entwerfen. Daher der quadratische Grundriß des Hofes und die rhythmische, gleichartige Gliederung der Flügelbauten. Überall ist das Walten strenger, mathematischer Kalküle entscheidend.

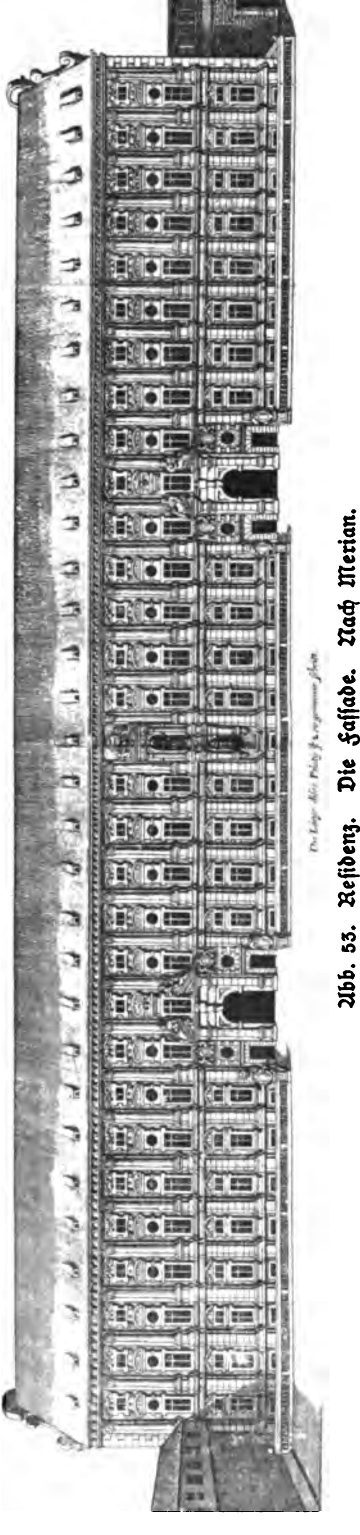


Abb. 53. Residenz. Die Fassade. Nach Merian.

Schon nach außenhin stellt sich der Bau als eine grandiose Einheit dar. Die sämtlichen Fronten nach der Stadtgasse und dem Wassergraben hin, ebenso die Hofseiten sind mit einer einzigen Pilasterordnung bekleidet (Abb. 53). Es war nicht das erste Mal, daß Architekten ihre Fassaden in nur einer Ordnung komponierten und die übliche Trias der dorischen, jonischen und korinthischen Ordnung als ein kleines Motiv verwarfen. Michelangelo hatte auf dem Kapitol diese grandiose Neuerung schon vor einem halben Jahrhundert eingeführt. Aber im Norden war diese Erfindung der ihre Mittel immer mehr vereinfachenden und die Wirkung steigernden Bauphantasie noch nicht angewendet worden.

Selbst dem Heidelberger Schloß gegenüber kann sich die Wittelsbachische Residenz dank dieser ebenso einfachen wie stolzen Front als eine Schöpfung großen Stils ruhig behaupten (Abb. 54). Erst seit die alte Bemalung nach einem langen ruinösen Zustand wieder aufgefrischt worden ist, begreift man die imposante Grandezza der Maximilianischen Schöpfung. Allerdings ist die Fassade nicht in Haustein durchgeführt, der unbedingt das eigentlich fürstliche Baumaterial gewesen wäre, sondern ist bemalt. Die alten Traditionen der Münchner Fassadenmalereien indessen, die



Abb. 54. Residenz 1701 nach Wening. Westseite.
Nach Aufleger-Trautmann, Alt-München.

an oberitalienischen Palazzi und tirolischen Schlössern ebenfalls häufig sind, legitimierten diesen Ersatz auch bei einem Residenzbau, da der Stein in München offenbar zu kostspielig geworden wäre. Das Bewußtsein, ein minderwertiges Material zu verwenden, hat wohl gefehlt. Die Malerei empfahl sich von selbst, denn sie lag in den Händen berühmter Meister, war volkstümlich, bedurfte nur der monumentalen Aufgaben, um auch den fürstlichen Ansprüchen gerecht zu werden. Es kam wohl nur darauf an, was man auf die Mauern malte. Auch darin zeigt sich deutlich die moderne Absicht. Keine Figuren mehr, keine springenden Reiter und prunkenden Gastmahlszenen, wie sie im Italienischen beliebt waren, sondern eine strenge, repräsentativ außerordentlich wirksame Pilasterreihe nach den Vorschriften der großen Ordnung. Wie wird aber die Fassade gehoben durch die zwei riesigen Marmorportale in Rot und die hohe Nische, in der das Erzbild der Patrona Bavariä ernst und milde steht. Wenn man die gewählten oder vorgeschriebenen Bedingungen des Materials als festen Faktor gelten läßt, so muß jeder Unbefangene zugeben, daß ein Dekorationssinn von wahrhaft großem Blick hier am Werke war. Die zopfige Bürgerlichkeit der späten Gotik ist ihm ebenso fern, wie die steinetürmende Schwerfälligkeit rein italienischer Fassadenkonstruktionen. Nur an der Wasserseite bekrönten zwei hohe deutsche Giebelaufsätze in steilem Dreieck die Eckrisalite.

Es wäre indessen ein Irrtum, wollte man an der Fassade allein den großen Willen ablesen, der dies Werk schuf. Mehr noch spricht er sich aus in der Anlage und Verteilung der Räume. Der Grundriß entscheidet.

Alle vier Flügel bestehen aus einem zweigeschossigen Trakt. An der Gasse gegen die Stadt hin liegen die Steinzimmer (Abb. 55), die Prinzregent Luitpold heute bewohnt, gegenüber der Albrechtinischen Neufeste die Trierischen Zimmer. Am Wassergraben längs des Hofgartens die große Einfahrt mit der feierlichen Treppe (Abb. 56), die früher gewöhnlich außerhalb des Baues in einem eigenen Wendeltreppenturm im Hof untergebracht war. Die Treppe gehört zu den schönsten Bauleistungen des 16./17. Jahrhunderts in Deutschland. Die vornehme Haltung, die stolzen Säulen, die leichten Malereien Candids vereinigen sich zu einem würde-



Abb. 55. Residenz. Aus den Steinzimmern.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

vollen Bilde ruhiger und gemessener Schönheit. Seitdem wurden die Treppen namentlich im französischen Schloßbau ein Effektstück architektonischer und dekorativer Bravour. An stolzer und zurückhaltender Würde kommt keine der Münchner Kaisertreppe gleich, die auch in ihren satten, tiefen Farben den etwas schweren Geschmack der Zeit des großen Krieges festhält.

Die Treppe führt zu den großen Prunksälen, dem sogenannten Kaisersaal und Vierschimmelsaal. Nach Osten hin lag noch ein Saal, der früher zum „schwarzen Hund" hieß, jetzt aber der weiße Saal genannt wird.

Nach dem Eindruck der Treppe zu schließen (Abb. 57), müssen die beiden großen Säle Meisterstücke ersten Ranges gewesen sein, wenn sie die Steigerung der vorbereitenden Architekturmotive draußen im Innern gleicherweise fortgeführt haben. Durch spätere Einbauten sind diese ursprünglich eingeschossigen Säle in halber Höhe durchschnitten und zu Wohnungen umgestaltet worden. Damit ist ein Hauptwerk der Maximilianischen Baukunst verloren gegangen.

Die Wohnräume haben sich indessen erhalten. In ihrer Verteilung und Einrichtung liegt das eigentlich Neue der Schloßanlage. Nicht um stilistische Einzelheiten der Dekoration, der Profile oder der Plafondmalerei handelt es sich hierbei, sondern um die gänzlich veränderten Bedürfnisse und Ansprüche an das tägliche Leben. Der Stil der Lebensführung ist ein anderer geworden, infolgedessen auch der Grundriß der Behausung und die Art der inneren Einrichtung. In den Steinzimmern und Trierischen Zimmern, den Gastzimmern der Residenz, gehen die Gemächer in langer Flucht eines in das andere. „Jedes Gemach hat noch ein junges Gemächlein, darein die bagagi zubehalten." Jedes Zimmer hat außerdem einen Ausgang auf einen langen Verbindungsgang, den Wappengang



Abb. 56. Residenz. Halle an der Kaisertreppe.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

an der Schwabingergasse und einen ähnlichen Korridor längs der Trierischen Zimmer, dessen Fenster auf den Küchenhof hinausgehen.

Nun war es erst möglich, die Dienerschaft aus der ständigen Umgebung der Herrschaften zu entfernen und sie doch in steter Bereitschaft und Nähe zu halten. Auch die Hofetikette gewann nun Raum, sich zu entfalten und die vielfach gegliederte Stufenfolge der Empfänge und Audienzen in Vorräumen, Wartezimmern, Antichambres und Audienzsälen auszubilden. Das steife und umständliche Zeremoniell der Begrüßung des Fürsten an der Türe, das am spanischen Hofe besonders streng beobachtet wurde, fand nun die stimmungsvolle, szenische Umgebung.

Die Zimmerfolge entsprach auch einer vernünftigen Einteilung des Tageslebens in repräsentative Pflichten, die im Empfangszimmer und Speisesaal erfüllt wurden, und in das dolce far niente familiärer Zurückgezogenheit, dem die inneren Gemächer, auffallend kleine und beschränkte Räumlichkeiten, dienten (Abb. 58).

Von dem Mobiliar Maximilianischer Zeit hat sich fast nichts erhalten. Es war auch noch nicht so mannigfaltig und für die verschiedensten Zwecke spezialisiert wie das des Rokoko und auch nicht so luxuriös. Es beschränkte sich im wesentlichen auf die Kredenz, ein breites Schaugestell für große silberne und Majolikagefäße, auf den Tisch, das Gestühl und die Ausstattung des Kamins, der im Zimmer die Hauptrolle spielte. Oft wurde der Aufsatz über dem Feuerraum in Marmor so hoch geführt, daß er bis an die Decke reichte. Der Plafond war stets das Prunkstück der Dekoration, ein schön geschnitztes, tief kassettiertes und reich gegliedertes



Abb. 57. Residenz. Gewölbe über der Kaisertreppe.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

Getäfel in dem Sinn der schweren venezianischen und mantuanischen Decken. Gemälde als Füllungen der ovalen oder rechteckigen Felder (Kassetten) fehlen nie und sind meist geschmackvolle Arbeiten Peter Candids von ruhiger Haltung und kühler, dunkler Färbung. Die Wände sind durchweg mit Gobelins bekleidet, von denen viele großen Wert, schöne Zeichnung und den wohltuenden, ruhigen Farbenklang alter Teppichwirkereien besitzen. Ein Fries bildet oft eine obere Randleiste mit allegorischen Szenen oder einfachen Ornamenten und Puttenreigen. Die Gerechtigkeit des Fürsten und seine vielen anderen Tugenden bilden meist das Thema für die dekorativen Malereien. In den Rathaussälen des Mittelalters wurde dieser Katechismus des guten und gerechten Richters durch furchterregende Schreckbilder mit hoch-

notpeinlichen Gerichtsszenen, bei denen Folterqualen und Schindung in allen Abstufungen zur Anwendung kamen, illustriert. In dem fürstlichen Renaissanceschloß tritt die Allegorie an Stelle der grausamen Exemplifikation: klassische Frauengestalten bilden die schönen Sinnbilder der Tapferkeit, Unbestechlichkeit, der Beharrlichkeit und Mäßigung, ein edler Frauenchor schwesterlicher Idealfiguren, die nur durch ihre Attribute sich vor Verwechselung zu schützen vermögen. An den Trierischen Zimmern ist noch bemerkenswert, daß zwei gleiche symmetrische Zimmerfolgen in dem Flügel auf der Nord- und Südseite korrespondieren. Gegen den Hofgarten und weißen Saal hin lagen die kaiserlichen Gastzimmer, vom Herkulessaal und



Abb. 58. Residenz. Trierer Zimmer.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

Kapellenhof gelangt man in die fürstlichen Appartements. Über die Stimmung der neuen Residenzgemächer läßt sich heute noch mit Sicherheit urteilen. Die Proportionen der Räume waren größer als in den alten Burggelassen. Sie erhöhten auch das Maß des Schloßherrn und verbreiteten einen feierlichen Ernst, namentlich im „Schwarzen Saal" mit seinen dunklen Marmorportalen (Abb. 59), der den Gast nötigte, die Distanz zwischen sich und dem Fürsten zu erweitern. Und doch — namentlich dank der farbigen Tapisserien — ging schon ein Hauch von Wohnlichkeit und vornehmer Behaglichkeit durch die Gemächer, ohne daß sie die eng auf den Leib rückende Gemütlichkeit bürgerlicher Wohnstätten an sich gehabt hätten. Der Komfort einer fürstlichen Lebensführung mit dem spezifischen Beigeschmack des Grandseigneurs trat zum erstenmal in die Erscheinung.

Der quadratische Block um den Kaiserhof stand nun ganz isoliert von den älteren Bauten der Neufeste. Als Verbindung waren zwei große Korridore angelegt. Am Lustgarten und Wassergraben entlang führte der große oder neue Hirschgang, in dem eine umfangreiche Sammlung von Geweihen aufgestellt war. An der südlichen Seite des Küchenhofes lief der Charlottengang, der bis heute seinen Namen beibehalten hat. Dadurch war wenigstens in den Fronten nach außen hin Altes und Neues zu einem Ganzen zusammengeschlossen worden. Die Residenz verlor nicht ihren Charakter einer langsam von Generation zu Generation vergrößerten Schloßanlage und gewann doch an Einfachheit und Größe. Nun stand sie da als ein Monument der Machtansprüche Maximilians; ein echter Triumphbau. Ähnlich wie die Michaelskirche im religiösen Leben einen Sieg verherrlichte, der erst erkämpft werden mußte, erhob sich auch die Residenz, den Zeiten vorgreifend, schon als Verherrlichung und Sinnbild eines politischen Vorranges, der eigentlich erst durch das Kurfürstentum auf eine sichere Basis gestellt wurde. 1619 stand



Abb. 59. Residenz. Schwarzer Saal.
Nach Seidel, Die Kgl. Residenz München.

das stolze Schloß fertig da. Erst 1623 erfolgte auf dem Fürstentage zu Regensburg die Belehnung Maximilians mit der Kur, die bisher mit der Pfalz verbunden war. Die herrlichen Prachtbauten Otto Heinrichs und Friedrichs IV. verloren nach der unglücklichen Schlacht am weißen Berge ihre innere Berechtigung. Der kurpfälzische Herrensitz, das stolze Heidelberger Schloß stand leer und wurde die leichte Beute Tillys. Friedrich V. war flüchtig, seiner Kurwürde entsetzt und seines Landes verlustig. Von Anfang an legte sich ein tragisches Geschick auf das herrliche, heiter glänzende Heidelberger Schloß in der Pfalz, das den Deutschen nach den Verwüstungen der Franzosen die schönste und teuerste Ruine des Vaterlandes wurde. Aber die ernste, finster-strenge Residenz füllte sich mit dem Glanz fürstlicher Repräsentation immer mehr und mehr. Sie wuchs an Umfang und wechselte im Laufe der Jahrhunderte immer wieder Stil und Geschmack der inneren Ausstattung bis in eine Zeit hinein, in der die Herrscher Europas es längst aufgegeben hatten, Königsschlösser zu bauen. Noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts, als nur Kaiser Napoleon in erstaunlich kurzen Bauperioden nachholte, was seine eigenen Vorfahren versäumt hatten, für den Glanz der Familie Bonaparte zu tun,

erhielt die bayrische Residenz Festräume von Gold und Marmor in langen Fluchten und sogar einen stolzen Thronsaal, in dem sich das junge Königtum festlich spiegelte. Der alte Stammsitz der bayerischen Kurfürsten, die Maximilianische Residenz, verfiel indessen langsam und stand viele Jahre neben dem neuen Festsaalbau in traurigem Verfall, bis ihm Prinzregent Luitpold von Bayern sein altes Kleid in neuer Fassung wiedergab. Die Fassadenbemalung der Residenz war eine der glücklichsten und gelungensten Restaurationen alten Kunstbesitzes in neuer Zeit und ein Akt der Pietät gegenüber dem stolzesten Bauherrn der Wittelsbachischen Dynastie.

Angesichts der Maximilianischen Schöpfung drängt sich natürlich sofort die Frage nach dem Baumeister auf. Schon Gustav Adolf hatte in gerechtem Staunen über die Modernität und den Luxus des Neubaues seinem Cicerone dieselbe Frage vorgelegt und zur Antwort erhalten, daß der Kurfürst selbst alles angeordnet hätte. Er sei sein eigener Baumeister gewesen.

Gewiß ist, daß das Schloß sein geistiges Gepräge trägt. Der Kurfürst hat ihm den stolzen Charakter gegeben. Aber damit ist die künstlerische Herkunft des Residenzbaues nicht nachgewiesen.

Die Dinge liegen sehr im Argen, fast ebenso wie bei der Baugeschichte von St. Michael, wenn man nach dem Autor und Erfinder der eigentlichen Baugedanken sucht. Bisher haben alle Namen und Wege in die Irre geführt. Kein Künstler, weder Deutscher noch Väme, ist als der Schöpfer nachgewiesen worden. Man ist eigentlich in der Notlage, den Künstler zu erraten. Doch besitzen wir einige wichtige Spuren. Vor allem ist die imposante geistige Einheit des Residenzbaues im Auge zu behalten. Auf diesen Fixpunkt muß man sich stützen, um nicht bei dem Durchwühlen alter Bauamtsrechnungen den Gesellen statt des Meisters auszugraben. Die Tradition gibt denn auch die kurze und präzise Antwort, daß nur einer und zwar Peter Candid den Bauplan entworfen habe. Aber die Papiere geben eine andere Auskunft. Sie nennen Hans Reiffenstuel als Führer der Geschäfte und Verweser des Bauamtes. Anfangs heißt er der Hofbauamtsverwalter, später der Baumeister. Ebenso sein Nachfolger Heinrich Schön, der von Haus aus Kunsttischler war, sich aber auch in wasserbautechnischen Dingen gut auskannte. Stil und architektonische Formensprache verraten auch nicht mehr als die kluge, einheitliche Gesamtdisposition. Sie gehören zum allgemeinen italienischen Renaissancekanon, der im 16. Jahrhundert schon gleich einer Weltsprache überall Eingang und Aufnahme gefunden hatte. Deutlich ist die schwere nordische Färbung in Behandlung und Verwendung der klassischen Motive. Ob aber ein Deutscher oder Niederländer der entwerfende Zeichner war, wer möchte das aus dem Vorhandenen mit Sicherheit feststellen. Nur soviel kann gesagt werden, daß kein Grund dagegen spricht, einem Deutschen oder auch, genauer gesagt, einem Bayern den Bau als Gesamtleistung und Einzeldurchführung zuzutrauen. Warum sollten nicht auch sie von der italienischen Kunst ebensoviel gelernt haben wie der Väme? An so manchem „italienischen Bau“ in Deutschland hat die Forschung ein bis dahin unbekanntes Landeskind als Architekten nachgewiesen. Es würde freilich überraschen, wenn auch für die Residenz ein deutscher Baumeister durch die Archivforschung als der Vater des Gedankens festgestellt würde, aber in das Reich des Unmöglichen würde es nicht gehören.

Neuerdings ist denn auch von Karl Trautmann darauf aufmerksam gemacht worden, daß sich ihm aus Archivforschungen die Überzeugung aufgedrängt habe, Hans Krumper sei der Meister des Kaiserhoftraktes. Den umständlichen Beweis zu geben, behält er sich noch einstweilen vor. Nur soviel deutet er an, daß Hans Krumper im vollen Maße universale Bildung und organisatorische Begabung besessen habe, um als der Schöpfer einer so außergewöhnlichen Arbeit gelten zu können. Kans Krumper stammte aus einer alteingesessenen Bildschnitzerfamilie in Weilheim.

Der Herzog ließ ihn in München das Maler- und Bossiererhandwerk lernen und verwendete ihn bei den Arbeiten am Grottenhof und in der Michaelskirche. 1590 darf er auf Kosten seines Landesherrn nach Italien gehen. 1592 heiratet er eine Tochter des Friedrich Sustris und tritt dem alles vermögenden Meister nun auch verwandtschaftlich nahe. Er ist ein Mitglied der vlämisch-italienischen Künstlerkolonie geworden. Sustris' Schwester war an den Maler Alexander Paduano verheiratet, seine zweite Tochter an den Maler Antonio Viviani, die beide an der Landshuter Residenz, an der Trausnitz und in München beschäftigt gewesen waren. Krumper soll nun in diesem Milieu seine italienischen Studien vervollständigt und in dem vielseitigen Virtuosentum dieser Männer ein gleichwertiger und ebenso gewandter Meister geworden sein. Namentlich als Architekt soll er sich eines besonderen Ansehens erfreut haben und dem Maler Candid gegenüber sogar als Bauverständiger hervorgehoben worden sein. 1609 tritt er in den Kreis der Residenzarchitekten und wie Trautmann nachzuweisen verspricht, sogar an eine bedeutende Stelle.

Peter Candid scheint allerdings in erster Linie Maler und als solcher mit den Teppichkartons für den Herzog vollauf beschäftigt gewesen zu sein. Aber ebenso sicher ist, daß er jedem Fürsten eine Residenz comme il faut gebaut haben würde, wenn man es von ihm verlangt hätte. Wie fern standen diese gewandten Meister allem Spezialistentum. Und wie sehr wünschten die klugen Fürsten durch die Berufung der Deutschwälschen wie Sustris und Candid eine Gewähr für den harmonischen Gesamtcharakter ihrer Kunstaufträge zu haben, damit die erste Forderung des modischen Stiles, daß alles aus einem Guß sei, auch vollkommen erfüllt würde. Es war nicht die Sucht nach dem Fremden oder das Liebäugeln mit dem Italienischen, die dem deutschen Kunstmäcen der Gegenreformation am meisten am Herzen lag, sondern die große Einheit, die stolze Modernität des klassischen Geschmackes, die gewahrt werden sollte. Sie wußten, daß sie bei dieser Hauptbedingung mit ihren einheimischen Meistern nicht gut fahren konnten und entschlossen sich daher, die Oberleitung jenen kostspieligen Wandermeistern, die die Kunst an der Quelle studiert hatten, anzuvertrauen. Doch schließt das nicht aus, daß weit mehr noch als Reiffenstuel und Schön ein Landeskind bei dem Fassadenentwurf freie Hand bekommen hatte. Das soll nun Hans Krumper aus Weilheim gewesen sein. Als Schwiegersohn des alten Sustris und eingeschworenes Mitglied der Wilhelminischen Künstlerklique hatte er einen großen Vorsprung vor jedem anderen Künstler. Vielleicht waren diese autochthonen Vorrechte Krumpers der Grund, daß er dem neuen zugewanderten Chef der kurfürstlichen Kunstangelegenheiten, Peter Candid, gegenüber eine freiere Stellung einnahm und den grandiosen Auftrag als verantwortlicher Leiter durchführte. Sollte eine solche plausible Lösung des Konfliktes die heutigen Münchner wundernehmen? Die großartigsten Unternehmungen in der Kunst wurden wie ein fetter Bissen zwischen Sippschaft und Gevatterschaft verteilt. Die alten Zunftgesetze der Gotik mit ihren engen Bedingungen waren glücklich überwunden. An ihre Stelle trat die von altersher bewährte Beförderungsmethode der Konnexion und der Verheiratung, um den Sohn oder den Eidam dem Goldstrom nahezubringen, der aus der kurfürstlichen Kasse zum Ach und Wehe der Stände und Steuerzahler in die Taschen der Künstler floß. Freilich traten Stauungen ein, und auf Jahre hinaus versiegte auch dieser Strom, wie wir aus der Lebensgeschichte Peter Candids erfahren. Aber im allgemeinen war Kurfürst Max, soweit er uur konnte, ein generöser Mäcen, der im schlimmsten Fall sogar aus der Privatschatulle Gehälter und Honorare bezahlte. Wie nahe nun Hans Krumper dem Hof und dem Kurfürsten stand, ob nahe genug, daß er sogar das große Los ziehen und die Residenz bauen konnte, weiß ich nicht genau anzugeben. Ganz allein wird er sie schwerlich durchgeführt haben. Nach allem, was wir bisher wissen, war doch Peter Candid an Kenntnissen, fachmännischer Ausbildung und an künstlerischem Prestige zu sehr überlegen

als daß er nicht ohne Mühe die Souveränität seines Vorgängers Friedrich Sustris auch für sich behauptet hätte. Er und Krumper teilten dasselbe Atelier. Vielleicht ist durch diese Gemeinschaft ohne Konkurrenz und Rivalität in die Entwürfe Krumpers so manches von Peter Candid mit eingeflossen, was wir nun doch einmal aus den Bauten nicht verleugnen können.

Peter Candid war ein Niederländer, wahrscheinlich um 1548 in Brügge geboren. Karl van Mander nennt ihn Pieter de Witte. Als 22jähriger junger Mann kam er schon mit seinen Eltern nach Italien. Er ging den Weg, den vor ihm ungezählte seiner Landsleute als Künstler gegangen waren, wie Jan van Scorel, Hemskerk, Lambert Lombard, Hendrik Goltzius und Friedrich Sustris aus Amsterdam. Im 17. Jahrhundert folgten noch viel mehr ihren Spuren. Italien war das gelobte Land der Kunst für alle nordischen Meister. Peter Candid kam in die beste Schule, denn van Mander erzählt, daß er bei Vasari im Atelier war und mit ihm an den Malereien der Sala regia im Vatikan und später an der Domkuppel in Florenz gearbeitet habe. Merkwürdig, daß Vasari wohl den niederländischen Schüler Stradanus in seinen Briefen erwähnt, aber von Peter Candid kein Wort verlauten läßt. Als Schüler des berühmten Vasari gehörte Candid zur Deszendenz Michelangelos und bekam aus erster Hand die goldenen Regeln der Kunst, die Michelangelo seinem Biographen Vasari als Erbe hinterlassen hatte. Aber was er dort gelernt hatte, den Kontrapost, die bedeutende Pose, die große Geste, den wunderbar studierten Wurf der Draperie, die Mächtigkeit des Wuchses in der Figurenbehandlung, trug er nicht mit dem gewaltsamen Temperament Michelangelos vor, sondern bemühte sich, überall die korrekte Wohlerzogenheit des Vasarizöglings zur Schau zu stellen. Niemals ließ sich eine Kunst in dem Maße erlernen und einwandfrei beherrschen, als damals. Der Augenblick war gekommen, wo es verdienstlicher war, im Geiste und mit den Worten des großen Meisters vorzutragen, als aus Eigenem Neues zu schaffen und das Niedagewesene an die Stelle des Bewährten zu stellen. Deswegen ist es auch wichtiger, nachzuweisen, was Candid in seiner italienischen Zeit rezeptiv sich angeeignet hatte, statt nach seinen produktiven Arbeiten in diesen frühen Lehr- und Wanderjahren zu suchen. Übrigens scheinen alle Spuren von ihnen verloren. Wie wenig eignet sich ein solcher Studiengang und das Lebenswerk eines solchen Meisters für eine moderne biographische Darstellung, die auf die großen Schlaglichter revolutionärer Umwälzungen, individuellen Eigensinns und originaler Technik verzichten müßte und damit auch auf ihren immer wiederholten Phrasenschatz. Peter Candids Ziel lag ganz wo anders. Er wollte jede Technik beherrschen lernen und sich zum Meister im Sinne des universalen Virtuosen ausbilden. Nach einer fast zweihundertjährigen Arbeit glaubte der Italiener — und ihm glaubten es auch alle andern Nationen — daß die Kunst in Gesetzen kodifiziert sei. Sie zu studieren und mit ihnen zu schalten und zu walten, wie es die Großen getan, war das Programm für alle, die es als Künstler zu Erfolgen bringen wollten. Die eigene Persönlichkeit den höheren Prinzipien der Ästhetik, der Raumwirkung, dem Kolorismus, kurz, dem großen Stile unterzuordnen, war das eiserne Gebot für den Anfänger wie für den Meister. Ein schwungvoller Idealismus, der an das absolut Schöne glaubte, beseelte die ganze Künstlerschaft und gab ihnen jenen Impetus kühnen Unternehmungsgeistes und ausdauernden Fleißes, ohne den auch der verachtete „Manierist" bei seiner saueren Arbeit nicht aushalten könnte. Freilich ging das Streben jener Männer auf den Gegenpol der modernen Kunstanschauungen aus. Es herrscht die Anschauung, als ob damals der Weg zum Parnaß, weil er so klar abgesteckt war, schneller zu erklimmen gewesen wäre. Aber die allgemein menschlichen Grenzen, die jeder Arbeit gesetzt sind, hemmten auch ihn bei seinem Anstieg zum Ziele des universalen Meisters. Er konnte über den Zwang der angeborenen Eigenschaften,

die sich aus seiner Abstammung erklären, nicht hinaus. Er blieb ein Niederländer, und trotz der Geläufigkeit seiner italienischen Kunstsprache, war sein Ausdruck etwas schwer und zuweilen sogar schnörklig, vielleicht auch manchmal ein wenig eng und umständlich. Er mag viel mit diesen Geburtsfehlern gekämpft und sie als Mängel seines Ideals empfunden haben. Jedenfalls ist seine Wachsamkeit immer darauf gerichtet, die kanonischen Regeln der internationalen Kunst nicht zu verletzen. Was dabei doch an Absonderlichkeiten mit unterläuft, ist gewiß eigenartig, aber wohl kaum eigensinnig originell. Auch darf nicht vergessen werden die Ehrlichkeit seines Gewissens und die Unbestechlichkeit seines Auges, die nicht jede Phrase der italienischen Akademiker mitmachen konnte und deshalb oft ein gutes Kernwort nordischer Mundart in die Eleganz der wohlgesetzten Rhetorik Vasaris mit unterfließen ließ.

Vasari allein genügte Peter Candid wohl nicht als Lehrer. Es geht aus seinen Werken hervor, daß er sich auch um die venezianische Dekorationskunst gekümmert hat und im Dogenpalast oder in den Villen und Palazzi der Nobili sich gut umgeschaut hat, wie es auch schon Sustris getan hatte.

1586 erhält Candid in Florenz den Ruf des Herzogs Wilhelm V. nach München. Wer ihn empfohlen und was gerade seine Wahl bestimmt hat, wissen wir nicht. Aus dem hohen Gehalt, das ihm der Herzog bewilligt, wird jedenfalls offenbar, daß er von Anfang an als fertiger Mann galt und für wichtige Aufgaben ausersehen war. Einstweilen hatte noch Sustris das Regiment in der Hand und war eben mit seinem Stab an der Michaelskirche und dem Grottenhof in voller Arbeit. Candid wird hier sofort eingestellt; er malt das Martyrium der hl. Ursula für den Hochaltar der Jesuitenkirche, und im Grottenhofe arbeitet er nach Entwürfen des Sustris. Bald darauf leitet er aber selbständig die Dekorationsmalereien im Antiquarium und führt auch eine Anzahl der Allegorien selbst aus. Als die Stände den Luxus des Kunsthaushaltes mit immer scheeleren Augen betrachteten, da wurde 1590 Candid „beurlaubt", bezog aber weiter aus der Privatkasse des Herzogs seinen Gehalt oder wenigstens einen Teil. 1602 wird er wieder angestellt und beginnt nun seine ganze Kraft für den Hof einzusetzen. Die Gobelinentwürfe entstehen, 1604 errichtet er den Bennobogen in der Frauenkirche, von 1611 an malt er den Deckenschmuck für die Steinzimmer und Trierschen Zimmer und folgt mit seinen Malgesellen und Gehilfen dem Baumeister bei der Vollendung der Residenz auch in den Nordtrakt in den Kaisersaal. 1620 entsteht die riesige Tafel für den Hochaltar der Frauenkirche, der 1858/59 auseinandergerissen wurde und einem stilgerechten gotischen Altar der modernen Kunst wich. Die Leinwand ohne das Rahmenwerk hängt noch im nördlichen Seitenschiffe des Münsters. Auch von auswärts wird seine Kunst in Anspruch genommen. Das reiche Augsburg holt sich die Entwürfe für die Malereien im goldenen Saal des Rathauses aus München von Peter Candid. Das Verhältnis zwischen Geber und Nehmer hat sich zwischen den beiden rivalisierenden Städten unter fürstlichem Regime plötzlich umgekehrt. Die Kapuzinerkirche in München erhält von ihm ein Meisterstück klassischer Kompositionskunst in dem schönen Madonnenbilde, das das Thema der Madonna del sacco Meister Andreas in freier Weise variiert. Die schöne Studie dazu befindet sich im Kupferstichkabinett.

Als Candid nach München kam, fand er den Boden wohlvorbereitet. Er brauchte kein neues Evangelium zu verkünden. Sustris hatte vorgearbeitet. Doch die großen Kapitel der neuen Kunstlehre brachte erst er. Sustris war gewiß kein geringer Meister als Maler, indessen stand er mit seinen überschlanken Figuren dem normalisierenden Prinzip viel näher als Candid, der das Band zur Natur nie gelöst hatte. Immer wieder kontrollierte er seine Formen und Ausdrucksmittel vor der Natur. Er besaß einen eigenen Typus und seine Figuren mit ihrem

italienischen Gestus und dem niederländischen Wuchs sind als Glieder einer einzigen Familie unverkennbar. Die allegorischen Frauen, die so feierlich sitzen und bedeutsam amtieren, verleugnen nicht ihre hohen Ahnen, die in Raffaels Stanzen als Poesia und Justitia oder in der Sistina als Sibyllen die Welt entzückt hatten. Aber es ist eine neue Generation, an der man, wie gesagt, etwas Vlämisches nicht ableugnen kann.

Candids Themen sind voller Gedankenschwere und mit unzähligen Beziehungen zur Moral, zur Theologie und Geschichte umsponnen. Alle Fäden sind fein und sauber, dabei aber so offensichtlich, daß sie der Hofgesellschaft nie als dunkle Rätsel zu erscheinen brauchten. Sie sind von Witz und Ironie ebenso weit entfernt wie mit der alleruntertänigsten Obödienz nahe verbunden. Candid malte für fürstliche Gemächer, und da nun einmal der Schloßherr selbst an der Gelehrsamkeit und Orthodoxie dieser Historien- und Allegorienmalerei seine Freude hatte, so war es des Künstlers Pflicht und Schuldigkeit die Farben recht dick aufzutragen und die Anspielungen auf die fürstlichen Tugenden recht deutlich zu machen.

Dem Maler selbst war die optische Wirksamkeit die Hauptsache. Als Kolorist liebte er einen kühlen gedämpften Ton, als wäre er von dem Rezept Michelangelos unmittelbar beeinflußt. Die warme Freudigkeit der venezianischen Plafondmalerei vermied er. Doch scheint er wirklich seine Palette — bewußt oder unbewußt — auf den schweren und gewissensstrengen Ton gestimmt zu haben, der der Kunst des Dreißigjährigen Krieges eigen ist. Was seine Malereien besonders auszeichnet, die organisatorische Klarheit des Entwurfes und die immer wohldurchdachte Unterordnung oder Anpassung an die Struktur der architektonischen, räumlichen oder dekorativen Umgebung, das brachte er natürlich aus Italien mit.

Peter Candid erfreute sich des Beifalls seines Herrn und enttäuschte ihn gewiß in keiner seiner Erwartungen. Er selbst spricht in einem Briefe davon, daß er „gantze operas und was anders dabei zu mahlen und zu verrichten gehabt" und stets „willigst und schuldigst dirigiert". Darin scheint mir eine größere Kompetenz ausgedrückt, als sie ihm jetzt zugewiesen wird. Mir ist — im Gegensatz zu Karl Trautmann und E. Bassermann-Jordan — eine einheitliche Überwachung des Kunstressorts und damit auch des Künstlerstabes durch Peter Candid wahrscheinlich.

Gerade der Einfluß solch hochgebildeter Künstlernaturen auf ihre Umgebung ist nicht immer durch Amtsprotokolle, durch Rechnungslisten auch nicht durch stilistische Merkmale zu fixieren.

In dieser hochstrebenden Zeit sind alle Spuren noch besonders dadurch verwischt, daß alle künstlerischen Kräfte auf ein Ziel und einen Geschmack konzentriert waren und sich nicht gewaltsam voneinander differenzieren. Die Tendenz zur Normalität ist das verdunkelnde Medium für die Forschung, soweit sie den Anteil jedes Einzelnen an der Gesamtleistung nachzuweisen sich bemüht. Aber von Peter Candid geht doch genügend Licht aus, daß man ihn auch heute noch als den allesbelebenden Mittelpunkt des großen Künstlerstabes am Hofe Maximilians deutlich erkennt. Was ich sehe, erweckt mir den Eindruck, daß Candid gewiß nicht ein Meister war, der mit beiden Händen malte, modellierte und baute, daß aber kein Maler, Bildhauer und Architekt Münchens stark und frei genug war, um ohne diesen stillen und allgegenwärtigen Einfluß Candids seine Arbeit zu tun, und sie so zu tun, daß sie mit dem Werkstück des Fachgenossen zusammenpaßte und ein ganzes Werk ergab.

Die heimischen Maler haben natürlich neben Candid einen schweren Stand. Ihre Arbeiten wurden selten begehrt, weniges hat sich davon erhalten. Hans Mülich muß man als Tafelmaler in Ingolstadt studieren, wo er den großen Hochaltar in der Frauenkirche lieferte. In München ist fast nichts von seiner Hand

vorhanden. Von seinem Schüler Christoph Schwarz besitzt die Michaelskirche das Hauptwerk, die riesige Leinwand mit dem Engelsturz für den Hochaltar. Rottenhammer malte für die Frauenkirche ein Bild der Krönung und Himmelfahrt Mariä. Gewandte und fruchtbare Meister waren noch Ulrich Loth, von dem namentlich das Abendmahl in der Peterskirche zu erwähnen ist, daneben noch eine Geburt Christi und Ecce homo in der Frauenkirche und ferner sein Bruder Karl Loth mit dem Martyrium des hl. Erasmus in der Peterskirche. Matthias Kager wurde namentlich im goldenen Saale des Augsburger Rathauses in Anspruch genommen, die Frauenkirche besitzt von ihm eine Kreuzauffindung. Von Hans von Achen werden mehrere Bilder genannt, in erster Reihe eine Kreuzigung in der Michaelskirche.

Auch in der Plastik finden wir dasselbe Bild. Eine erstaunlich große und technisch vorzügliche Produktion, ein einheitlicher Stil und eine beträchtliche Anzahl von Künstlern, die um den Ruhm der Autorschaft fast bei jedem einzelnen Werke streiten. Die Skulpturen sind fast ausschließlich Erzgußwerke. Das Holzbild ist ganz verdrängt, Stein wird nur selten verwendet.

Scheinbar plötzlich und unvermittelt tritt der Erzguß in München auf. Seit Wilhelm V. ist er das bevorzugte plastische Material. Doch muß er schon früher in München heimisch gewesen sein. Denn wir erfahren, daß Kaiser Maximilian I. für das pompöse Grabmal der Innsbrucker Hofkirche einen Münchner Maler, Modelleur und Gießer Gilg Sesselschreiber nach Mühlau bei Innsbruck berief, der ihm die Gießhütte einrichtete und Entwürfe und Zeichnungen für das Mausoleum lieferte. Nicht weniger als 40 überlebensgroße Bronzefiguren und 100 kleinere Statuetten waren projektiert. Als zweiten Gießer gewann der Kaiser einen Nürnberger Stephan Godl mit drei Gesellen, da er Peter Vischer nicht bestimmen konnte. Der Münchner Sesselschreiber wurde also dem berühmten Nürnberger Meister gleich geachtet oder konnte ihn wenigstens ersetzen. Ein anderer Münchner Gießer war Hans Lendenstraich, der auch an dem Innsbrucker Riesenwerk beschäftigt war. München besaß auch einen schönen Rohrbrunnen mit einhundertundzweiundfünfzig Röhrlein und der bekrönenden Figur eines springenden Reiters, den Herzog Ferdinand gestiftet hatte. Welchen Weltruf die Münchner Metallarbeiter, die Schwertfeger, Plattner und Gürtler genossen, geht daraus allein hervor, daß die spanischen Könige sich durch sie ihre Luxuswaffen anfertigen ließen. Als Hans Krumper aus Weilheim, Dionys Frei aus Kempten und der Niederländer Hubert Gerhard nach München kamen, fanden sie gewiß Werkgenossen vor, die in dem schwierigen Handwerk des Erzgusses erfahren und erprobt waren.

Durch die Aufträge Wilhelms V. und Maximilians I. wurde München eine der reichsten und stolzesten Städte des Erzgusses. Nürnbergs Blüte war vorüber, als München in seine große Zeit eintrat und die norddeutschen Gießhütten waren längst zum Stillstand gekommen.

Wenn auch nicht alles mehr vorhanden ist, so ist doch von den glänzenden Leistungen ein großer Teil, wohl das meiste noch wohlerhalten: Brunnen, Statuen, Grabtafeln, Gitter und ein mächtiges Mausoleum ebenbürtig dem kaiserlichen Grab in Innsbruck.

Schon mehrmals hatten wir Gelegenheit, auf die Vorliebe hinzuweisen, die im 16. Jahrhundert die große Kunst dem Brunnen entgegenbrachte. Der Brunnen war in den mannigfachsten Typen und Formen seit Beginn der künstlerischen Tätigkeit in Deutschland heimisch. Mit dem 16. Jahrhundert hält aber der italienische Zierbrunnen, der ein öffentliches Denkmal ist oder ein Schaustück fürstlicher Gartenkunst, in den deutschen Residenzen und Reichsstädten seinen Einzug. Albrecht V., vor allem Wilhelm V. hatten für diese kostbaren und phantastischen Werke viel Sinn. Der erste Cicerone der bayerischen Residenz, Philipp Hainhofer, ein Augs-

burger, erzählt von einem „großen Brunnen im neuen Garten auf dem Jägerbühel, der in einem schönen Fischweiher stand, mit Felsen- und Steinwerk aufgebaut war und die metallenen Figuren von Ozeanus, Neptun und 34 Gottheiten trug, Satyren, Nereiden und andere Wasserwesen, die das weiße Wasser zu hauf aus dem Maule spiehen". Zu diesem Brunnenwerk gehört auch die Statue der Bavaria, die jetzt auf dem Rundtempel im Hofgarten ihren Platz hat.

Im Grottenhof steht noch jetzt der Perseusbrunnen, ein Werk von außergewöhnlich glücklichen Verhältnissen. Perseus steht auf dem Rumpf der Meduse,



Abb. 60. Residenz. Brunnenhof.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

das abgeschlagene Haupt hoch in der Hand. Ich bezweifle entschieden, daß die gewandte und stark bewegte Silhouette von einem deutschen Meister, der nichts als deutsche Plastik gesehen, entworfen werden konnte. Sie ist ganz im Sinne der Rundplastik, die von allen Seiten interessant sein will, gezeichnet und dabei von jener Eleganz der Bewegung, die in Italien seit Benvenuto Cellini und vor allem in Gian da Bolognas Werken heimisch ist, nicht aber im Norden. Ebenso fein abgewogen sind die Maße der Figur und der Brunnenschale im Verhältnis zum Raum und zur Architektur. Als ob die kunstreichste Hand der italienischen Renaissance den Brunnen als ein Weihegeschenk des Südens an den nordischen Mäcen hingestellt hätte. Gegossen ist das Werk von Bartel Wenglein, einem Münchner

Glockengießer, ziseliert vom Goldschmied Georg Maier. Die acht Putten sind ebenfalls von Georg Maier modelliert und von Dionys Frei aus Kempten gegossen.

Der Wittelsbacher Brunnen im Brunnenhofe der Residenz (Abb. 60) ist die umfangreichste der erhaltenen Anlagen und wahrscheinlich eine Komposition verschiedener älterer Reste und neuerer Zutaten, die unter Maximilian zustande kam. Das Werk gehört zu jenen Denkmalsbrunnen, die um eine historische Figur in der Mitte, Otto den Großen von Wittelsbach, eine Anzahl von Allegorien und Halbgöttern auf dem Rande des Beckens gruppieren. Inn, Lech, Isar und Donau lagern als malerisch komponierte Figuren auf der Brunnenfassung, neben ihnen erheben sich die Standbilder von Neptun, Vulkan, Juno und Ceres, dazwischen junge



Abb. 61. Residenz. Wittelsbacher Brunnen.
Phot. F. Finsterlin.

Tritonen im Kampfe mit Meerungeheuern (Abb. 61). Bei diesen figurenreichen Gruppen war es abgesehen auf eine reiche Kontrastierung plastischer Motive. Liegende und stehende Gestalten in rhythmischem Wechsel, phantastische Naturwunder aus den Tiefen des Meeres und mythische Nuditäten in schulgerechten Posen, historische Gestalten in Waffenschmuck und mit dem theatralischen Gestus neben allegorischen Schöpfungen, die den menschlichen Leib von heroischer Größe und olympischer Wucht auf einem schmalen Sockel mit equilibristischer Meisterschaft balanzieren. Das alles umsprudelt von dem feuchten Element, dessen köstliche Beweglichkeit die eherne Ruhe der Bronzen in mannigfaltigsten Brechungen reflektiert. Auffallend ist nur das Mißverhältnis in der Größe der Mittelfigur, die doch nur ein Mensch ist, zu den Göttern und Halbgöttern auf dem Beckenrande, die fast zu Nippesfiguren zusammenschrumpfen.

Zu einem der großen Brunnenwerke im Garten der Residenz gehört auch die Figur der Bavaria, die jetzt auf dem Rundtempel ihren Platz erhalten hat

(Abb. 62). Wer hätte in dieser nackten Göttin mit dem kunstreichen Helm auf dem feinen Köpfchen und der Hirschhaut auf dem Rücken etwas anderes erkennen wollen, als eine Diana mit ihrer Jagdbeute? Sie stellt aber eine Bavaria vor. Steht auch diese Allegorie in allem, was an Bayern erinnert, auf der äußersten Grenze des Vergleichbaren in Wuchs, Bewegung und Entkleidung, so ist sie doch eine prächtige Figur und im Sinne der Candidepoche ein Kunstwerk ersten Ranges. Als technisches Meisterstück ist sie längst gewürdigt worden, auch ihre allegorische Bedeutung hat ihr unter den Münchnern Freunde erworben. Am rechten Unterarm mit dem Reichsapfel, dem Symbol der Kurwürde, ist ein Finger ergänzt, offenbar nach dem Gewinn der Kur, durch die Maximilians größter und dringendster politischer Wunsch sich erfüllte. Die Sinnbilder deuten auf Bayerns Reichtümer und Stammestugenden; auf seine soldatische Tüchtigkeit der Helm; auf die Kirchlichkeit das Modell einer Kapelle in den Händen des kleinen Genius, vielleicht ein Hinweis auf das Nationalheiligtum in Altötting, auf den reichen Wildbestand in den Bergwäldern und die Nimrodnatur des Altbayern die Hirschdecke mit dem Geweih, der Ährenkranz auf den Ackerbau und der Salzkübel in der Form der Reichenhaller Verpackung auf das wichtige Handelsprodukt, das Salz, das von Land zu Land ging. Die drei anderen Genien am Sockel zeigen den Kurhut, ein Füllhorn und Früchte (Gartenbau und Obstzucht) und ein Baumreis (Wälder). Das Rundtempelchen ist im Jahre 1615 errichtet worden. 1623 kam die Ergänzung hinzu.



Abb. 62. Bavaria im Hofgarten.

Ganz außergewöhnlich ist in der dekorativen Bestimmung und dem Reichtum der Ausführung die Reihe der Bronzewerke an der Westfassade der Residenz. Erst durch die wirklich prachtvolle Kostbarkeit der Portale bekam die Residenzfassade ihren materiellen Wert und genügte nun dem Anspruch vollkommen, der in der Pilasterordnung sich manifestiert. Die ganze Front wurde durch den plastischen Schmuck in eine höhere künstlerische Rangordnung gehoben. Auf den Schrägen der Giebel lagern links Prudentia und Justitia, rechts die For-

titudo und Temperantia. Die Erzbilder gehören in die zahlreiche Familie der Liegefiguren mediceischer Herkunft, die Michelangelo für das Grabmal in S. Lorenzo geschaffen hatte. Seitdem erscheinen sie in der Sepulchralkunst, namentlich Roms, an Denkmälern als Überleitung aus der Horizontale der Basen zur Vertikale des Sockels und neuerdings als Giebelfiguren auf der porta triumphalis. Denn die Einfahrt zum kurfürstlichen Schloß nahm ganz natürlicherweise diesen triumphatorischen Charakter an.

Zwischen den beiden Residenzportalen öffnet sich eine Nische. Darin steht die erzgegossene Statue der Jungfrau mit dem Kinde als Patrona Bavariae (Abb. 63). Darunter eine schöne Laterne für das ewige Licht. Vergeblich wird man in Italien nach einem Seitenstück dieser Gruppe suchen. An dieser vornehmen Stelle der Fassade auf die Straße hinaus brachte ein italienischer Nobile sein Wappen an. Die Herkunft des Motives muß also wo anders gesucht werden. Es geht zurück auf die alte einfache Bauernsitte des Hausbildes mit dem ewigen Lichte in der Mauernische, das mit Blumen und Reisern geschmückt noch heute überall im Gebirge und auf dem Lande gefunden wird. Die bayerische Residenz macht sich den heimischen Brauch zu eigen und steigert die volkstümliche Schlichtheit des Holzbildes mit den Mitteln der großen Kunst. Das Erzstandbild in kostbarster Ausführung tritt an Stelle der bäuerlichen Devotionsfigürchen, bleibt aber in Sinn und Bedeutung dem Grundgedanken treu. Haus und Leute werden dem Schutze der Himmelskönigin fromm empfohlen. So findet die höfische Repräsentationspflicht in dem einfachsten Nebensproß der großen Kirchenplastik, dem bäuerlichen Hausbild, ein anregendes Motiv für ein Schaustück der fürstlichen Erzgießkunst. Die Ergußwerke an der Residenzfassade sind namentlich nachweisbare Arbeiten des Bildhauers Hans Krumper, die von Bartel Wenglein gegossen und von dem Goldschmied Georg Maier verschnitten wurden. (Vgl. Karl Trautmann.)



Abb. 63. Maria Patrona Bavariae.
Phot. L. Werner.

Der größte Auftrag indessen, den die Münchner Erzgießkunst erhielt und ausführte, war das Mausoleum für Kaiser Ludwig den Bayern (Abb. 64). Schon der gotische Grabstein in rotem Marmor, den Wilhelm IV. dem Andenken seines Ahnen setzen ließ, hatte den Sinn eines Familiendenkmals. Als Wilhelm V. in St. Michael

sein eigenes Denkmal vorbereitete, hatte auch er nach Umfang und Bedeutung ein Monument der Dynastie im Sinne, wenigstens dem Plan nach. In der reduzierten Form eines Kruzifixes über der Grabplatte war es allerdings nicht viel mehr als ein kahles, mönchisch schlichtes Symbol der weltmüden Verzagtheit, da es der fürstliche Einsiedler nicht mehr der Mühe wert hielt, für sein ewiges Andenken die große Kunst in Anspruch zu nehmen. Dem Verzicht auf die Macht und die Würde folgte auch der Verzicht auf jedes Zeichen der Erinnerung, das die Spur von seinen Erdentagen für die Nachwelt hätte festhalten können. Um so dringender war die Pflicht für Maximilian, das von Generation zu Generation aufgeschobene Denkmal endlich zu errichten. Wie oft sehen wir in dieser Zeit auf weltlichen und geistlichen Thronen den Gedanken aufsteigen, die Dynastie in einer stattlichen Reihe von Wohltätern und Schirmherren des Landes, von Eroberern und Kriegshelden der Gegenwart lebendig vor Augen zu stellen. Die ganze Geschichte des



Abb. 64. Kaiser Ludwig-Mausoleum.
Phot. L. Werner.

Geschlechtes in Standbildern seiner Besten und Edelsten vorzuführen und dabei die genealogische Ahnenreihe aus dem hellen Lichte der pragmatischen Historie bis in das Halbdunkel des Mythus zu leiten, aus dem nur die glänzendsten Namen herausklingen, schien der Ruhmsucht dieser Zeit kein allzukühnes Unterfangen. Sinnfällig und leibhaftig standen dann Kirchenfürsten, Könige und Kaiser neben den Propheten und Aposteln oder den Helden der Sage und der Götterwelt. Wie die Alten bei der Totenfeier die Ahnenbilder um die Bahre aufstellten, so war auch für diese Renaissancefürsten das Grabmal der Mittelpunkt ihrer dynastischen Denkmalsstiftungen, die heutzutage in dem stattlichen Bilderreigen einer Siegesallee vorgeführt werden. Die Grabmäler erhielten derart eine größere Bedeutung. Sie wurden nicht bloß der Gedenkstein für den zur Ruhe Gebetteten. Das ganze Geschlecht feierte seine Ahnen im umfangreichen Mausoleum. Ungeheuere Projekte entstanden, außerordentliche Künstlerkräfte wurden für sie verpflichtet, das Werk ward wie eine Ehrensache der Dynastie von Generationen fortgesetzt, um schließlich oft als Torso stehen zu bleiben, nachdem sich manch Leben daran verblutet hatte. Die

„Tragödie des Grabmales" wiederholte sich im 16. Jahrhundert noch mehrere mal. Auch das Wittelsbachische Grab lag als schwere Schuld schon auf dem Enkel dessen, der den Plan gefaßt hatte. Maximilian war aber durchaus der Mann, um diese historische Ehrenpflicht einzulösen und das Grabmal im Sinne der neuen Kurwürde auch monumental auszugestalten.

Das Mausoleum ist ein Freigrab, das ehemals an der vornehmsten und einzigpassenden Stelle am hohen Chore im Mittelschiffe vor der Treppe unter dem Bennobogen seinen Standort hatte. Zu den vielen Fehlern und pietätlosen Willkürlichkeiten der Restauration von 1858/59 kam neuerdings die für mich schwer begreifliche Verschiebung des stolzen Denkmals unter die Orgelbalustrade hinzu, wo jetzt das Kunstwerk in Dunkel wie ein ausgedientes Requisit beiseite gestellt ist. Es scheint, daß die Unrast, die das tragische Geschick des Kaisers Ludwig bei Lebzeiten war, auch als Unstern über seiner Grabstätte schwebt.

Über der gotischen Steinplatte erhebt sich ein Aufbau von schwarzem Marmor und dunkler Bronze. Die Sepulchralplastik hielt damals die düstern Farben des Materials als einen Ausdruck der Trauer für notwendig. Ein Sockel mit durchbrochenen Seitenfeldern läßt den Blick auf die altertümliche Figur des Kaisers frei, als läge dort im Zwielicht der Gruft der Tote selbst auf der Bahre. Darüber wölbt sich ein Aufsatz gleich einem Sarkophagdeckel, der in der Mitte auf einem Kissen die Kaiserkrone trägt. Zwei Tugenden, Tapferkeit und Weisheit, haben sich auf dem Katafalk niedergelassen, Genien und Putten sitzen an den Ecken und halten die Wappen und Insignien des Kaisers, die mit den Symbolen des Todes, Schädel und gekreuzten Knochen, traurig alternieren. Zu beiden Seiten des Aufbaues, außerhalb der Balustrade mit den Eckkandelabern, stehen zwei Freifiguren in Lebensgröße, Wilhelm IV. als Ritter des goldenen Vließes, und Albrecht V. im Herzogsornate, Großvater und Urahn des Stifters. An den Ecken haben die Schildwachen Posto gefaßt, vier knieende Wächter in Harnisch und Helm, die reisigen Ritter der kunstreichen Renaissance, offenbar grimmige Ahnen der zahmeren Hartschiere des heutiges Hofes. Sie halten an langen ehernen Schäften gestickte Fähnlein, die die Wappen der mit den Wittelsbachern alliierten Kaiserfamilien aufweisen.

Der Mausoleumstypus in der Form einer überirdischen freistehenden Grabkammer mit dem liegenden Steinbild des Toten darin, zuweilen sogar der nackten Leiche, findet sich in Oberitalien, ebenso unter den französischen Königs- und Feudalgräbern. Meist trägt der Deckel das Denkmal des Bestatteten in einer zweiten freieren Redaktion in knieender Stellung am Betpult oder auch als Reiterstandbild. Ähnliche Gedanken waren bei dem Entwurf für das Maximiliansgrab in Innsbruck maßgebend, ebenso für das Grab Leonis in Madrid. Kein Zweifel, daß das Habsburger Prachtwerk für das Wittelsbachische Denkmal im allgemeinen Anregung gegeben hat. Aber die Ausführung im einzelnen zeigt mannigfache Abweichungen und selbständige Zusätze. Diese waren wohl durch die schon vorhandenen Bestandteile des Wilhelminischen Grabmals aus der Michaelskirche, durch die vier Wächter und wahrscheinlich auch durch die Standbilder der beiden Herzöge Wilhelm IV. und Albrecht V. bedingt, die schon 1605 gegossen sind. Eine direkte Anlehnung an italienische Typen aus Florenz und Rom, namentlich an die Papstgräber der Peterskirche läßt sich nicht nachweisen. Gleich allen anderen Arbeiten der Wilhelminisch-Maximilianischen Epoche haften auch den Freifiguren des Kaisergrabes die charakteristisch-modischen Züge einer gezierten Befangenheit in der Bewegung und Haltung an, für die die Präzision und der Reichtum der Ornamente und Zierate nicht immer entschädigen kann. Aber innerhalb dieser Grenzen atmet alles den großen Zug einer musterhaften Arbeit. Als Gußwerk verdient die Feinheit der Ziselierung und die vollendete Bravour der Metalltechnik höchstes Lob. Als Kom-

position im ganzen ist dem Denkmal der schwermütige Ernst und die pompöse Feierlichkeit einer fürstlichen Grabstätte im hohen Maße eigen. Die Zeit des Dreißigjährigen Krieges und der Gegenreformation trug sich mit düstern Gedanken, und die Phantasie der Künstler schien von der Fülle des dogmatischen Wissens ebenso beschwert, wie von dem gewaltigen Schicksal, das vor aller Welt furchtbare Strafgerichte vollzog. Religion und Moral, Pflicht und Tugend, Leiden und Sterben waren die unerschöpflichen Themata der Kunst, die in strengem, lehrhaftem Tone vorgetragen wurden. Die Exequien der Gewaltigen dieser Welt gaben vollends Gelegenheit, das menschliche Geschick des Todes mit der Pracht irdischer Herrlichkeit in düstern Gegensätzen zu feiern. Der Erfinder des grandiosen Entwurfes hat diese Motive begierig ausgebeutet und sie durch die nordische Formgebung noch eigenartig gesteigert. Es müßte nur noch berichtet werden, daß das kostbare Metall der Erzbilder aus den eroberten Geschützen der Feinde der Kirche gewonnen worden sei, um den religiösen Nimbus rechtgläubiger Glaubensstrenge, der das Grab umgibt, auch den Laien ins rechte Licht zu rücken. Mag auch die akademische Korrektheit der Form dem heutigen Künstlerauge den Charakter etwas verallgemeinern und ihres individuellen Wertes entkleiden, so ist das Werk doch ein historisches Denkmal von außerordentlichem Werte und in jeder Einzelheit mit dem Stempel Maximilianischen Geistes geprägt. Untrennbar war mit dem Ruhm der Dynastie, die dieses Monument zu verherrlichen bestimmt war, die treue Gefolgschaft verbunden, die die letzten Herzöge der Kirche gewahrt hatten. Wenn allerdings gerade Kaiser Ludwig, der im Kirchenbanne gestorben war, eine Ausnahme machte, so wurde das damals wohl vergessen oder vielmehr mit den glänzenden Ruhmestiteln des Geschlechtes aus der Epoche der Gegenreformation milde und nachsichtig zugedeckt, gerade so wie sein schlichter, gotischer Grabstein von dem pomphaften Erzbau der Renaissance überragt wurde und gleichsam im Dunkel der Vergessenheit verschwand.



Abb. 65. Frauenkirche. Wächter am Kaiser Ludwig-Mausoleum.

Über den Meister des Entwurfes sind wir nicht genau unterrichtet. Er ist wohl ganz auf Rechnung des Bildhauers Hans Krumper aus Weilheim zu setzen. Von den vier Wächtern hat die ganz im Dunkel neben dem Portal stehende Figur Hubert Gerhard modelliert (Abb. 65). Als Gießer wird für einen Teil Dionys Frey aus Kempten genannt.

Mitten auf dem Schrannenplatze steht auf einer Säule eine **Marienstatue** (Abb. 66), nach der der Platz seinen Namen **Marienplatz** erhalten hat. Ursprünglich war das eherne Marienbild für den Hochaltar der Frauenkirche bestimmt gewesen, 1635 (14. September) bestimmt ein kurfürstlicher Erlaß, daß die Figur auf einer Säule auf dem Hauptplatze der Stadt zur Erinnerung an die siegreiche Schlacht am weißen Berge errichtet werden soll, was laut Inschrift 1638 geschah. Die

Bronzefigur steht auf dem Halbmond, in der rechten Hand hält sie das Zepter, in der linken sitzt ihr das segnende Jesuskind, das in den Händchen die Weltkugel trägt.

Auf den Ecken des Sockels stehen vier kleine Bronzeputten, ganz mit Panzer und Helm gerüstet. Sie kämpfen mit Schlangen, Drachen und Basilisken, die die Pest, den Krieg, den Hunger und die Ketzerei darstellen sollen. Natürlich ist ihnen



Abb. 66. Mariensäule.
Phot. C. Werner.

dank der himmlischen Patronin der Sieg gewiß. Der Psalm David 90, 13 ist darunter zu lesen: „Über die Natter und den Basilisk wirst du wandeln und den Löwen und den Drachen wirst du zertreten.“ Am Postament ist das kurfürstlich bayerische Wappen und der Kurhut zu sehen. Eine Marmorbalustrade mit vier Bronzelaternen hegt das Marienbild ein.

Die Mariensäule ist nach ihrer religiösen Bedeutung ein Denkmal der Himmelskönigin, unter deren Schutz sich die Stadt und das Land Bayern stellen. Zugleich ist es ein Siegesdenkmal zur Erinnerung an die große Schlacht am Weißen Berge, die die Kirche über die Ketzer gewann.

Für den Platz aber ist das Marienbild die Hauptzierde und der architektonische Maßstab. Ihre Verhältnisse sind durch das alte Rathaus und die alten Häuser des Schrannenplatzes bestimmt. Sie steht just am toten Punkte, gleichsam am Ufer des immer bewegten Verkehrsstromes, der an ihr vorüberfließt. Mit erstaunlichem Feingefühl erfüllt sie ihre doppelte Aufgabe: sie beherrscht den Platz als Denkmal und ordnet sich doch überall der Architektur unter. Jedermann sieht sie, sie ist niemandem im Wege, und sie fügt sich harmonisch in das Stadtbild als ein bedeutsames Wahrzeichen an vornehmster isolierter Stelle. Ihre Aufstellung ist ein Muster der Denkmalserrichtung. Niemand wird aber bestreiten können, daß sie durch den Riesenbau des neuen Rathauses mit seinem Goliathturm aus diesem glücklichen Zusammenhange herausgelöst ist. Das moderne Bürgertum mit seinen Kolossalbauten sprengt die alten historischen Verhältnisse des Platzes und „die Himmelskönigin" auf ihrer schlanken Säule ist unansehnlich geworden, als müßte sie in den Boden versinken.

Der Meister des Denkmals ist unbekannt. Allein die Nachricht, daß Bernhard Ernst die Putten gegossen hat, ist authentisch. Die Säule ist zehn Jahre nach dem Tode Peter Candids errichtet, der früher für den Autor des Werkes galt.

Abb. 67. Der heilige Michael an der Michaelskirche. Phot. L. Werner.

In die Reihe der Erzgußwerke aus Münchens großer Zeit, sogar an ihre Spitze als das früheste derselben, gehört die Gruppe des hl. Michael an der Fassade (Abb. 67) der Jesuitenkirche. Keines der späteren Erzbilder ist so reich bewegt, so schwungvoll in der Silhouette und malerisch komponiert als dieses. Der Kampf mit dem Drachen — natürlich dem Sinnbild der Häresie — ist für den himmlischen Sieger ein leichtes Spiel. Mit einer graziösen Eleganz gibt der Erzengel dem Ungeheuer den Todesstoß. Gerade in dieser tänzelnden Mühelosigkeit des Überwindens und dem qualvollen Unterliegen — einem ausgesuchten Kontrast — zeigt sich der künstlerische Zusammenhang mit der späteren Renaissanceplastik von Florenz und Bologna. Die Gruppe gehört zu den frühen Arbeiten der Münchner Erzgießkunst und ist mit den anderen Bronzen, der Michelskirche, dem Engel am Weihwasserbecken, dem Kruzifix, der Magdalena (das Modell von Hans Reichel 1595) zu den statuarischen Arbeiten der Wilhelminischen Epoche zu rechnen, zu denen noch die Reste des großen unfertigen Grabmals für den Herzog hinzuzuzählen sind. Der hl. Michael ist formiert und verschnitten von Hubert Gerhard (1592), der sich durch den prächtigen Augustusbrunnen in Augsburg einen großen Namen gemacht hatte, gegossen ist er von Martin Frey. Warum Christoph Schwarz der künstlerische Urheber der Gruppe sein soll, ist nicht einzusehen. Das niederländische Gepräge in dem schlanken Typus der Sustris-Zeit weist deutlich auf einen vlämischen Meister, also wohl auf Hubert Gerhard, der sich vielleicht sein Modell von Sustris hat redigieren oder revidieren lassen müssen. Denn es ist nicht schwer festzustellen, daß Architekt und Bildhauer in der Sustris-Candidepoche mit bewundernswerter Einmütigkeit

und gegenseitiger Rücksicht zu Werke gehen. Deswegen werden die Proportionen in der Plastik nach Sustris Tod gedrungener und kürzer; geradeso wie der Kanon des Candid in den Malereien von denen des Sustris deutlich in diesem Punkte abweicht. Auch in den architektonischen Proportionen ist nach meiner Meinung ein ähnlicher Wandel nachzufühlen.

Die bürgerlichen Besteller folgten den fürstlichen, und während sie früher den Stein für ihre Gräber bevorzugten, machen sie nun von der blühenden Erzgießerei Gebrauch. Die Frauenkirche, auch St. Peter bewahren noch eine ganze Anzahl dieser zum Teil sehr geschickten und tüchtigen Arbeiten. Genannt seien das Grabmal (Rotmarmor) des Eustachius Ligsalz († 1576), das Marmor-Epitaph des Georg und der Margarete Barth († 1600) in der Barthschen Kapelle der Frauenkirche und die Erzplatte für Herzog Ferdinand von Bayern († 1608) in der Heiligen Geistkirche (Abb. 68—70).



Abb. 68. Grabstein Eustachius Ligsalz 1576.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

Die Erzgießkunst feierte in der Zeit vor und während des 30jährigen Krieges in München wahre Triumphe. Das edle Metall war dem kriegsgewohnten Geschlecht in seiner artilleristischen Verwendung vertraut; die Plastiker gewannen ihm auch künstlerisch die besten Seiten ab. Die Stückgießer, Glockengießer und Bildgießer waren zuweilen in einer Person vereinigt, zum mindesten hatten sie von den verwandten Methoden und ihren praktischen und künstlerischen Zwecken Erfahrung genug, um sich im Notfall in allen Branchen zu versuchen. Die Gießer der Münchner Statuen sind entweder Münchner wie Bartel Wenglein, oder Allgäuer wie Dionys Frey, jedenfalls alle Bayern, ebenso ist es unter den Ziseleuren Georg Mayer aus München. Anders verhält es sich mit den Bildhauern oder Modelleuren, die den eigentlichen künstlerischen Entwurf lieferten. Früher galt für die Wilhelminische Periode Sustris, für die spätere Zeit Peter Candid als der geistige Urheber und das eigentliche plastische Talent der Epoche. Hubert Gerhard war daneben als der Meister des Erzengels Michael bekannt und der großen Gruppe von Kirchheim a. d. Mindel, die jetzt im Garten des Nationalmuseums steht. An dieser Attribution waren um so weniger Zweifel erlaubt, als der Stil der Gruppen und Figuren jene typische Mischung italienischer und vlämischer Formempfindung zeigt, die durch die Namen der Wandermeister gefordert werden mußte. Allen Versuchen indessen, die einzelnen Werke bestimmten Meistern lediglich auf Grund stilistischer Besonderheiten und individueller Formenbehandlung zuzuweisen, widerstand die streng geschlossene Systematik im Bau der Figuren, wie der Gruppenkomposition. Nur zu deutlich erwies es sich, daß die unwillkürliche Originalität der Meister, die sich in Proportionen des Körpers, im Duktus der Falten, in

Mimik und Gestus verrät, durch eine akademische und unerbittliche Korrektur verwischt war. Es schien, als ob nur ein einziger Meister nach einem Modell gearbeitet habe. Andrerseits ließen sich Momente genug feststellen, durch die die alleinige Urheberschaft des Candid an allen Werken ausgeschlossen war. Trautmann hat für vieles den Namen des Candid durch den des Max Krumper aus Weilheim ersetzt. Krumper war kein Erzgießer, sondern nur Bildhauer. Ihm kam die in der Familie erbliche Begabung für alle plastischen Arbeiten, — seine Väter waren Bildschnitzer und gehörten zu den alten Holzschnitzern des Gebirges, die im Mittelalter blühten, — zu statten. Er bildete sich in der Schule des vlämischen Italianismus bei Friedrich Sustris und in Italien selbst aus, wahrscheinlich in der näheren oder weiteren Umgebung des Gian da Bologna, der auch aus den Niederlanden stammte. Somit war er mit dem echten Weihwasser der modernsten italienischen Renaissanceplastik getauft und konnte sicher dem Candid als gewandter und gutgeschulter Modelleur zur Seite stehen, ohne erst umlernen oder gar umsatteln zu müssen. Sicher ist aus den Akten erwiesen, daß er die Patrona Bavariä, das schöne Hausbild an der Residenzfassade modelliert hat. Wie weit er an den übrigen Erzarbeiten, namentlich am Kaisergrab betätigt war, können wir noch nicht angeben. Wenn nun aber auch die immer noch nicht genug durchforschten Archive wirklich soviel verraten sollten, wie wir gern gerade wissen möchten, so können diese wissenschaftlichen Ergebnisse an der Haupttatsache doch nichts ändern, daß auch die bayerischen Landeskinder als Künstler sich jenem Stil angepaßt haben, der durch die Namen Sustris und Candid beglaubigt ist. Sie machten sich die italienische Formensprache zu eigen und verwendeten sie in jener Abart, die sie durch die Niederländer erhalten hatte, und die in Italien, Spanien und den Niederlanden und am Wiener Hofe Bürgerrecht genoß. Kurfürst Max verfolgte ganz augenscheinlich den Plan, an seinen Bauten und in den Werkstätten seine Landeskinder, wo es nur immer anging, anzustellen und zu verwenden. Aber größere Aufträge erhielten sie doch erst, wenn sie in den Methoden und Formeln jenes vlämischen Italianismus firm waren, und damit ist der Kernpunkt der Ehrenrettung bayerischer Meister vom nationalen Standpunkt aus leider gefährdet. Denn das Resultat kann immer nur sein, daß auch der Weilheimer das Italienisch ebenso gut sprach, wie der Brügger Meister.



Abb. 69. Grabstein Barth. zu Harmating, † 1600. Frauenkirche.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

Man darf daher den Wert dieser Erzplastik nicht nach der Menge neu erfundener plastischer Motive oder verblüffender Kompositionen, überhaupt nicht nach allen

denjenigen künstlerischen Qualitäten beurteilen, die wir in dem Begriffe Originalität zusammenfassen. Ihr großer Wert liegt in der technisch tadellosen Vollendung, in der korrekten Erfüllung der Hauptregeln einer rhythmischen Komposition, in der feinfühligen Rücksichtnahme auf den Raum, auf die architektonische Umgebung und das Verhältnis der Skulpturen zum praktischen Zweck, wie zur ideellen Bedeutung. Verschwindet auch das persönliche Temperament und der kapriziöse Einfall unter diesen akademischen Forderungen, so hat doch kein Kritiker das Recht, den Begriff Manier in seinem wegwerfenden, tadelnden Sinne auf diese Leistungen anzuwenden. Denn der Ernst der Arbeit, die Gewissenhaftigkeit der künstlerischen Überlegung, das Ringen nach dem Formenideal einer großen geweihten Kunstwelt, sind zu redlich und wahrhaftig, als daß sie mit der oberflächlichen Imitation irgendeines Schemas in Vergleich gebracht werden dürften. Seit dem Tode Michelangelos war kaum ein halbes Jahrhundert verflossen. War es wohl ein Wunder, daß Künstler und Laien seine ungeheueren Werke für den unerschöpflichen Born aller künstlerischen Einsicht betrachteten? Daß aber die zweite und dritte Generation, die dem Heros einer großen Epoche am nächsten stehen, dennoch trotz ihres heißen Bemühens sich am meisten von ihm entfernen, liegt in den geheimen Absichten der Natur begründet, die das Originalgenie auch über den Tod hinaus vor der bequemen Nachahmung und Ausnützung schützt, um den Hunger nach dem Ursprünglichen und Echten und damit die schöpferische Geisteskraft im Menschengeschlecht wachzuhalten. Auch das größte Erbe verliert allmählich seine Nutzkraft.



Abb. 70. Heilige Geist-Pfarrkirche. Grabstein Herzog Ferdinands von Bayern, † 1608.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

Außerhalb der Residenz griff der Kurfürst nur selten in die Baugeschichte der Stadt ein (Abb. 71). Vielleicht wäre alles anders geworden, wenn er nach der Schwedeninvasion von 1632 nicht alle seine finanziellen Kräfte zur Heilung der tiefen Wunden, die dem Lande geschlagen waren, hätte benützen müssen. Ob er nicht den Plan einer Kirchengründung zu Ehren der Jungfrau im stillen mit sich herumgetragen hatte? In dem kalten Mann war doch ein warmes, tiefes Gefühl lebendig, und dies gab er ganz an eine fast mystische Verehrung der Jungfrau Maria hin. Sollte er nicht davon geträumt haben, ihr ein Sanktuarium zu stiften? Aber die harte Notwendigkeit hieß solche Wünsche und Absichten Träume bleiben. Das Land war erschöpft. Die Kassen geleert. Der Residenz war auch übel mitgespielt worden, die Kunstkammer geplündert, herrliche Kostbarkeiten zerstört oder verschleppt. Eine bittere Resignation erfaßte den Kurfürsten und er tat nichts mehr für den Schmuck des Lebens und die Zierde seiner Schöpfungen. Er arbeitete nur noch für die praktische Wohlfahrt seiner Untertanen.

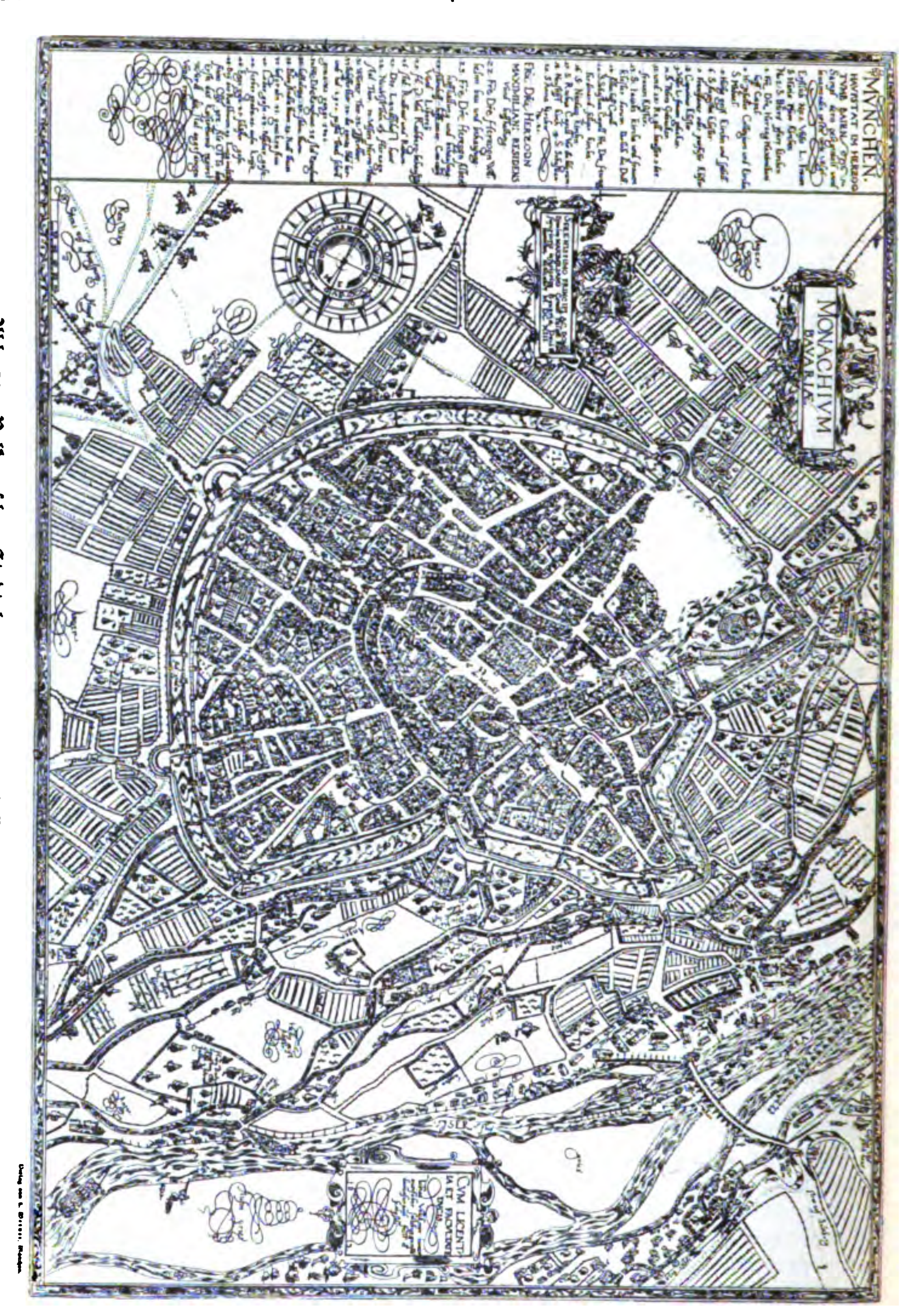


Abb. 71. Vollmerscher Stadtplan von 1613. Nach Trautmann, Alt-München.

Von kirchlichen Stiftungen ist wenig zu berichten. Schon 1602 war das Kapuzinerkloster mit der Kirche des heiligen Franziskus Seraphikus geweiht worden. Sie wurde 1803 abgebrochen, um den Platz vor der Maxburg freizugeben.

An der Peterskirche ließ der Kurfürst den Chor erneuern und gab ihm die

freie und lichte Innenausstattung mit der Empore, die er im wesentlichen heute noch zeigt. 1643/44 wurde der alte gotische Wandelaltar durch einen neuen ersetzt, auf dem als Hauptfigur die sitzende Holzfigur des heiligen Petrus zu sehen war.

Die gotische Augustinerkirche erhielt ihre Stuckdekoration und damit die wunderliche Mischung der mittelalterlichen spitzbogigen Wölbung mit dem großflächigen Verputz der Renaissance.

In der Frauenkirche wurde die imposante Improvisationsdekoration des Bennobogens errichtet. Wie ein Triumphbogen wölbte sich die große Tonnendecke über dem Kaisergrab vor der Treppe und rahmte den Durchblick zum Hochaltar mit dem mächtigen Rahmenwerk um Peter Candids Himmelfahrtsbild der Jungfrau Maria feierlich ein. Auf dem Scheitel des Bogens ragte ein Kruzifix zwischen Maria und Johannes auf. Da die Fanatiker des reinen Stiles damals noch nicht zu Worte gekommen waren, nahm man an dieser flüchtig gebauten, aber grandios ersonnenen Renaissancedekoration in dem gotischen Dome keinen Anstoß. 1604 war sie ziemlich schnell aus Gips gebaut worden. In demselben Jahre hatte der Kurfürst dem heiligen Benno einen neuen Altar errichtet, der mit dem Kreuzaltar unter dem Bogen seinen Platz hatte. Warum man diesen Prachtbau mit seinem ruhmrednerischen Pathos schon im Jahre 1604 auftürmte, ist schwer einzusehen, wenn man ihn nicht als eine Fortsetzung der jesuitischen Triumphdenkmäler, die mit St. Michael begonnen hatten, ansieht. Nach der Schlacht am weißen Berge wäre dieses Siegestor im alten Dome eher begreiflich gewesen, ebenso als ein Pantheon über dem Kaisergrab, das 1621 vollendet war. Aber am Anfang der Regierung Maximilians kann es nur ein Monument der echt römischen Triumphalrhetorik sein, die bloß nach Vorwänden suchte, um ihre mächtigen Bögen aufzubauen. Es ist bezeichnend, daß sie nach Geist und Stil alle der imperatorischen Barockkunst des alten Rom entlehnt waren.

Ganz gegen Schluß seiner Regierung löste der Kurfürst den Karmelitern, die schon 1629 aus Prag nach München übergesiedelt waren, ein Versprechen ein und baute ihnen durch Hans Konrad Asper von Konstanz neben der Maxburg die einfache Kirche, die als ein Mittelglied zwischen St. Michael und der Theatinerkirche in ihrer nüchternen und schlichten Ausstattung recht interessant ist. Einen sakrosankten Raum von weitem, lichten Eindruck mit noch simpleren Mitteln herzustellen und nirgends an das Profane zu streifen, dürfte schwer sein. Hier war der Ansatz zu einer populären Ausbreitung des Münchner Jesuitenbaues in kleineren Verhältnissen gemacht.

Von 1619—1638 wurde die ganze Stadt mit einer modernen Umwallung, einem Rampart und 18 Bastionen umgeben. München hat indessen von dieser fortifikatorischen Sicherung niemals einen ernsten Gebrauch gemacht (Abb. 75).

Überblicken wir die Gesamtleistungen der Maximilianischen Kunstförderung, so war sie auf einen verhältnismäßig kleinen Raum beschränkt. Die Residenz war das Hauptfeld seiner Tätigkeit. Daneben kommen noch die plastischen Denkmals- und Dekorationsarbeiten für die Frauenkirche in Betracht, die aber innerlich auch zu demselben Programm gehörten. Alles was Maximilian geplant und ausgeführt hatte, war von einem einzigen Gedanken beseelt: der Verherrlichung seines Hauses. Selbst die rein religiösen Stiftungen konnten diesen treibenden Gedanken nicht verleugnen. Der Residenzbau, das Kaisergrab, die langen Teppichfolgen mit den Darstellungen aus der Geschichte Ottos des Großen von Wittelsbach waren nichts anderes als Glorifikationen der Dynastie. Die Kunst seiner Regierung trug deshalb einen ausgesprochen höfischen Charakter. Wenn auch nicht die Person des Fürsten, so sind doch seine Würde und sein Rang der Mittelpunkt der historischen Themata, die aus Zeit und Gegenwart, aus Geschichte und Mythologie, aus der philosophierenden Moral und der christlichen Tugendlehre den Künstlern gestellt werden.

Dabei ist nicht zu verkennen, daß — mit Ausnahme des Residenzbaues — all seinen Schöpfungen die frische Originalität neuer Gedanken fehlt. Er selbst indessen wie seine Künstler wären erstaunt gewesen, wenn sie diesen Mangel als einen Vorwurf hätten fühlen sollen. Maximilian war eine konservative Natur und die Jesuitenerziehung bestärkte ihn nur in diesem Charakterzug. In Zeiten eines lebhaften künstlerischen Fortschrittes hätte dieser Autokrat sicher hemmend oder zügelnd eingegriffen. Nun aber konnte er den aufgestauten Strom der Entwicklung mit Hilfe der Vlamen aus Italien auf sein Land ableiten.

Technisch und künstlerisch sind alle seine Kunstunternehmungen natürlich in erster Reihe als Arbeiten seines Künstlerstabes zu betrachten, denn durch ihn erhielten sie Form und Stil und inneren Wert. Aber wie deutlich hat sich doch auch in ihnen der Charakter und Wille des Fürsten ausgesprochen. Mit vollem Recht sprechen wir von der Maximilianischen Epoche. Denn Maximilian gab ihr den Zug ins Große und die klare bewußte Harmonie. Er lebt noch heute in seinen Kunstwerken.



Abb. 72. Dürers Apostel.

Für seine eigene Person war Maximilian ein nüchterner Kopf und ein kluger Rechner. Sein tägliches Leben war Pflichterfüllung. Das eiserne Regiment, das er führte, nahm jede Stunde seiner Arbeit und seiner Muße in Anspruch. Er bedurfte nicht des Luxus, des Komforts und der zerstreuenden Feste, um sich glücklich und befriedigt zu fühlen. Die Kunst war ihm deshalb auch nicht die holde Göttin, die mit dem Spiel der Phantasie Illusionen schuf und die harte Wirklichkeit hinter dem Schleier eines verführerischen Scheines versteckte. Wenn sie sich mit den Tatsachen in Widerspruch setzen durfte, so geschah es nur, um ihm leuchtende Ziele ferner Möglichkeiten für die Macht der Kirche und die ideale Vollkommenheit des Herrschers vor Augen zu halten. Sie appellierte an die starken Seiten seines Wesens. Er fühlte auch nie eine Schwäche für diese oder jene Spielerei oder Merkwürdigkeit, der er wie Albrecht V. hätte große Summen opfern können, bloß um einen persönlichen Wunsch zu befriedigen. Sein künstlerischer Geschmack war auf höhere Dinge gerichtet. Als Sammler überragte er alle seine Vorgänger um Haupteslänge. Seine Gemäldesammlung enthielt als erste des Hauses Wittelsbach Bilder großer Meister, die nicht durch Zufall in seine Hand gerieten, sondern planmäßig mit viel Zeitaufwand und Kosten zusammengebracht wurden. Namentlich Werke Dürers bildeten die Perlen der Galerie. Maximilian war ein Dürersammler. Mit dem Rat der Stadt Nürnberg führte er eine lange

Korrespondenz, bis er die kostbaren Tafeln mit den vier Aposteln in seinen Besitz brachte. Die Unterschriften mit Sprüchen aus den Briefen Pauli und Petri vom Widerchrist, von Menschensatzungen und Hoffart ließ er absägen und an die Kopien anleimen, weil sie den Jesuiten zu München hätten anstößig sein können (Abb. 72 u. 73). Vom Hallerischen Altar besaß er seit 16. März 1614 das Mittelbild mit der Himmelfahrt Mariä, das 1674 am 10. April beim Residenzbrand ein Raub der Flammen wurde. Auch die Beweinung Christi von 1500 (Pinakothek) war in seinem Besitz, ebenso Herkules und die stymphalischen Vögel (Germanisches Museum) von 1500, dann ein kleiner heiliger Hieronymus und eine heilige Anna selbdritt. 1612 erwarb er das Paumgärtnersche Triptychon mit der Geburt Christi und ließ die Flügel in liebenswürdiger und herzlicher Freude an Dürers Archaismus von seinem Hofmaler Fischer nach Dürerschen Motiven mit freundlichen Hintergrundmalereien ausstaffieren, an denen viele Dürerverehrer sich redlich erbaut haben, bis die Aufklärung kam, daß alles unvollkommene Restauration war und sie nun vollkommen restauriert wurden (Abb. 74). Schließlich erwarb er noch das berühmte Gebetbuch Kaiser Maximilians I. mit Randzeichnungen Dürers und Cranachs. Keine Galerie Europas konnte sich mit der seinigen an echten und wertvollen Werken Dürers messen, wie sehr auch Kaiser Rudolf sich bemühte, des Nürnberger Meisters beste Arbeiten in seiner Prager Sammlung zu vereinigen. Die Sammlerfreude war in diesem scheinbar kaltherzigen Manne ein helles, festtägliches Gefühl, und künstlerisches Verständnis mit einem guten Auge führten ihn zu dem Besten und Edelsten, was die deutsche Kunst hervorgebracht hatte, zu den Werken Albrecht Dürers. Was nun aber auch seine Motive waren, ob wirklich der Kennerblick und die stille Ahnung von Dürers Größe oder sein stets bewährter Scharfsinn, der überall das Rechte traf und die allgemeine Liebhaberei der Zeit für Dürer gleich praktisch verwertete, Maximilian wurde jedenfalls der glückliche Besitzer unschätzbarer Malereien. Auch seine Münzsammlung war gediegen und erhielt von ihm jenen einzig schönen und kostbaren Schrein von Elfenbein, den Angermeier gearbeitet hatte (Nationalmuseum). Der Kurfürst selbst bearbeitete übrigens auch in seinen Mußestunden dieses Lieblingsmaterial des fürstlichen Dilettantismus. Alle diese Tatsachen sprechen von einer persönlichen Freude und Liebe zur Kunst, die allerdings auch von den vornehmen Grundsätzen großartigen Herrentums geleitet wurde.



Abb. 73. Dürers Apostel.

Wichtiger und für sein Denken entscheidender ist indessen seine Meinung von

dem objektiven Wert der Kunst. Denn sie war ihm nächst seinem Heere und seinem Hausschatz das wichtigste Machtmittel seiner Regierung. Die Kunst sagte ihm nicht mehr, als was ihn die Jesuitenpädagogik gelehrt hatte, in ihr zu erkennen. Sie war ein unvergleichliches Werkzeug für Staat und Kirche, um vor aller Augen sichtbar hinzustellen und mit den glänzenden Verführungsreizen des Schönen und Edlen auszustatten, was ihr innerster Wille und ihr eigentliches Wesen war: Macht, Größe und Hoheit. Dies unumstößliche Dogma zu verkünden, war ihm kein Opfer zu teuer. In dem Dienste solcher Ideen war er Staatsmann, Feldherr und Mäcen. Freilich vermischten sich oft in seinem Tun die einzelnen Funktionen und sein Mäcenatentum trug fast von Anfang bis Ende den Charakter politischer Zweckmäßigkeit, da er die Repräsentation der kurfürstlichen Herrschaft in erster Linie betonte, sogar schon zu Zeiten, ehe der Kurhut noch auf dem Haupte des Herzogs saß. Wie klug auch immer Maximilian die eigentliche Sicherung des Staatswesens und der Dynastie in der Ordnung der inneren Angelegenheit erkannte und an der Sparsamkeit als dem Kardinalpunkt des Haushaltes festhielt, so war er doch von der guten und ersprießlichen Nutzanwendung der Gelder für den Bau der Residenz so sehr überzeugt, daß er ganz gewaltige Summen für die Kunst bereit hielt und ausgab. Die planvolle Beständigkeit seiner Unternehmungen, die schnelle und doch prachtvolle Ausstattung der Bauten sind ein Muster zielbewußter Bauregie. Er brachte noch alles zu guter Stunde zum Abschluß. Ehe die Kriegsfackel aufloderte, war die Residenz beendigt. In den ersten Kriegsjahren, die für Bayern noch die besten und mildesten waren, konnte er die Dekorationsarbeiten in Erz und Marmor, die Malereien und Teppiche, so wie er sie sich gedacht hatte, bis auf den letzten Schliff und Pinselstrich fertigstellen.



Abb. 74. Linker Flügel des Paumgärtnerschen Altars. Von Dürer.

Es ist selbstverständlich, daß ein so konsequenter Bauherr und klar denkender Mäcen nicht von Tag zu Tag seine Gunst einem anderen Meister oder gar einem anderen Kunstprinzip zuwendete. Einheit des Stiles war eine Notwendigkeit für ihn und dieser innerste Gedanke seiner Natur stand im Einklang mit dem herrschenden System der Kunst. Als Erbe einer großen Epoche lebte sie in glücklichem Besitz kategorischer Gesetze, die über die Grenzen ihrer Heimat Italien hinaus

für das Schaffen der ganzen Kulturwelt Geltung hatten. Namentlich überall dort, wo durch die Gegenreformation und den Jesuitismus eine neue gemeinsame Basis oder eigentlich das alte kirchliche Fundament wiederhergestellt war, da herrschte die italienische Kunstlehre, deren Diener und Verkünder, gleichgültig welcher Nation sie angehörten, eingeschworene Mitglieder eines strengen künstlerischen Ordens waren, wie innerhalb der Kirche die Väter der Gesellschaft Jesu. Mag es sich nun auch allmählich erweisen, daß unter der Führung der niederländisch-italienischen Wandermeister Sustris und Peter Candid dieser oder jener deutsche und bayerische Architekt und Erzgießer eine größere Selbständigkeit genoß, so ändert das nichts an dem unumstößlichen Satze, daß die Prinzipien der Maximilianischen Kunst aus dem reichen Strome der italienischen Spätrenaissance oder eigentlich aus seinem breitfließenden Hauptarm, dem Frühbarock, abgeleitet sind. Sie wurden angewendet in einem charakteristisch nordischen Sinne. Die deutschen Höfe, namentlich die katholischen und die Reichsstädte mit ihrem stolzen Patriziertum, nahmen die großen Güter der italienischen Renaissance aus den Händen der niederländischen Meister. Denn schon vor dem mächtigen Eroberungszuge, den die nordische Kunst unter Rubens antrat, waren Provinzen des germanischen Nordens von niederländischen Meistern für die neue Übertragung des italienischen Renaissancekanon ins Vlämische gewonnen worden. Peter Candid und vor ihm Friedrich Sustris sind nur die ersten Sendboten eines viel größeren und stärkeren Genies, das ebenso wie sie aus den Niederlanden gebürtig war und in Italien Inhalt und Form seiner Kunstanschauung erhalten hatte. Rubens vollendete im europäischen Sinne, was sie für territoriale Fürsten begonnen hatten.

Die Maximilianische Kunst ist, wie gesagt, im wesentlichen begrenzt durch die Maximilianische Residenz. Das Stadtbild Münchens wurde durch sie wenig geändert und erhielt nur im Nordosten einen Ausbau der Umwallung und Gebietserweiterung zur Sicherung des Kaiserhoftraktes, der Verbindungsgänge zur Neufeste und des daranliegenden Hofgartens. Aber die Bürgerstadt ist durch die Hofkunst nicht berührt worden. Keine Kunstepoche hat so wenig Wirkung auf Stadt und Land gehabt, wie die des ersten Kurfürsten. An sich ist keine Hofkunst in ihrer ersten ursprünglichen Form fähig, die bürgerlichen Kunstgewerbe umzubilden. Eine Zeit der Anpassung muß vorübergehen, ehe die kleinen Verhältnisse des Bürgers zu den großen des Hofes in Beziehung treten. Dieser Assimilationsprozeß wurde durch das Unglück des 30jährigen Krieges unterbrochen. Gustav Adolf konnte bei seinem Einzug in München das neue Wunder der Residenz anstaunen. Aber er hat auch dafür gesorgt, daß die Entwickelungskeime, die von dieser Luxuskunst auf das bescheidene Bürgertum überspringen sollten und konnten, zugrunde gingen, ehe sie Wurzeln faßten. So ist denn auch das Hauptmotiv der Maximilianischen Kunstpflege in seiner dogmatischen Abstraktion gewahrt geblieben bis auf den heutigen Tag. Weiträumigkeit, Licht und Luft gab es die Hülle und Fülle in der neuen Residenz. Der mittelalterlichen Burg gegenüber, deren melancholisches Wesen Philipp Hainhofer hervorhebt, mochte sie heller und glänzender erscheinen. Aber den schweren und ernsten Charakter des 30jährigen Krieges trägt sie in allen ihren Teilen. Ein praktischer Sinn hatte gewaltet, als die Pläne und Entwürfe entstanden. Die würdevolle Repräsentation war ebenso maßgebend, wie die leichte Kommunikation von Flügel zu Flügel, von Zimmer zu Zimmer. Auf alles hatte man Rücksicht genommen, was das Leben und den Haushalt leichter und bequemer macht. Aber auf rauschende Feste brauchte man nicht Bedacht zu nehmen. Denn der Kurfürst war der Leichtfertigkeit höfischen Lebens abhold. So wie ihn Prugger in dem ausgezeichneten Bild der alten Pinakothek gemalt hat, stellt ihn auch die Geschichte dar. Der streitbare Truppenführer trägt den eisernen Harnisch. Der Blick ist eiskalt und beobachtend. Die tief melancholischen Züge tragen den gesammelten, fast düstern

Ausdruck, den die Last schwerer Verantwortung im Alter hervorzubringen pflegt. Maximilian kämpfte für sein Haus und sein Land. Aber er trug auch die Fahne gegen den Erzfeind der Kirche, und das gewaltige Schicksal, das dem rechten Glauben drohte, lag in seiner Hand. Seine Pflicht als gottesfürchtiger Sohn der alleinseligmachenden Kirche vergaß er nie. Er war gewohnt, Gebet- und Andachtsbuch bei sich zu führen. Bei allem, was er hier auf Erden tat, lenkte er den Blick nach oben. Menschliche Klugheit und berechnender Scharfsinn vereinigten sich in ihm mit einer klar bewußten Religiosität, der die Leidenschaft des Schwarmgeistes völlig fehlte. Gottesfurcht saß ihm tief im Herzen und beherrschte sein Tun und Wandeln, das sich äußerlich in dem strengen Zeremoniell des Jesuitismus abspielte. Namentlich gegen Ende seines Lebens wurde er ein Opfer düsterer Resignation. Alle Symptome der religiösen Melancholie, die seinen Vater ergriffen und in die Einsiedelei geführt hatte, zeigten sich auch bei ihm. Aber sie fand ein Gegengewicht an dem unerschütterlichen Pflichtbewußtsein, dem er seine letzten Kräfte hingab. Er blieb auf seinem Posten, arbeitsam und tätig, aber wohl mehr ein Dulder als ein Herr seines schweren Amtes. Er konnte nicht oft genug an die Demut gemahnt werden. Reisealtärchen und Kruzifix begleiteten ihn auf allen Fahrten. Und bei seinem Tode fand man in einem ledernen Behälter, den er stets bei sich hatte, eine Geißel, die Spuren häufigen Gebrauches zeigte. Das war der Schloßherr der neuen, stolzen Residenz, die einen blühenden Reichtum aller Künste umschloß; die aber still und finster geworden war wie ein Kloster.

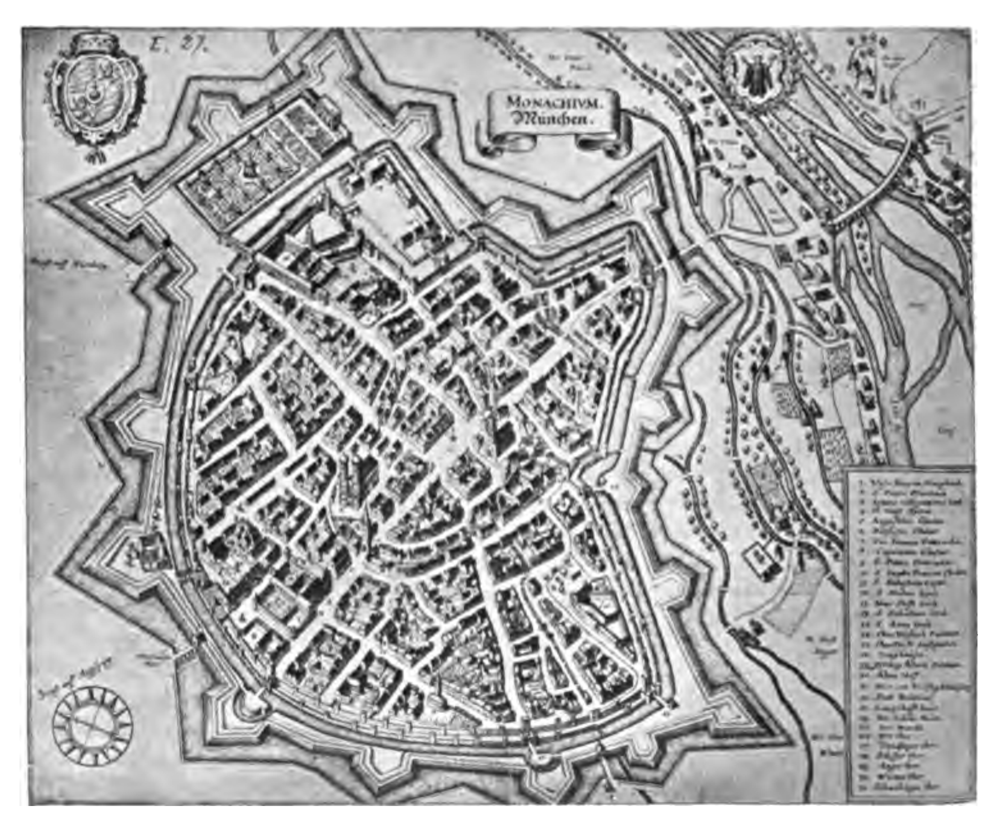


Abb. 75. Meriansᴄher Stadtplan von 1644.
Nach Aufleger-Trautmann, Alt-München.



Abb. 76. Residenz. Päpstliche Zimmer. Paradebett.
Nach Seidel, Die Königl. Residenz München.

Henriette Adelaide (1652—1677).

Unter dem Sohne des Kurfürsten Max, Ferdinand Maria (1651—1677), machte sich zum ersten Male die Damenpolitik in der Kunst bemerkbar. Nicht der Wittelsbachische Landesherr, sondern seine Gemahlin Henriette Adelaide von Savoyen bestimmte Charakter, Zweck und Stil der neuen Bauten. Am Hofe von Turin war die junge Fürstin den Luxus einer Lebenshaltung gewohnt, der in Italien als das Muster fürstlicher Eleganz galt. Ein besonderes Kennzeichen dieses italienischen Hofes war seine Neigung zu französischem Wesen schon lange vor der Zeit, ehe Paris und Versailles die von aller Welt angestaunten Wunder großherrlichen Luxus wurden. Turin wurde künstlerisch eine leichte Beute für den französischen Geschmack. Auch schon in Henriette Adelaides Mädchenjahren machten sich die ersten Symptome dieser in Italien außergewöhnlichen Bewunderung eines ausländischen Kunstideals bemerkbar. Schlösser wurden gebaut, die den typischen Grundriß des französischen Renaissanceschlosses mit seinem Ehrenhof und Vorhof, den langen Flügelbauten und starken Eckrisoliten und sogar mit den hohen französchen Dächern aufwiesen. Um die Wende des 17. Jahrhunderts drang dann der späte Stil Louis' XIV. und bald darauf auch der leichtere Stil Louis' XV. in Savoyen ein und eroberte von hier aus die wenigen Residenzen und Schlösser Italiens, in denen er überhaupt aufgenommen wurde. Im allgemeinen hat sich ja die lateinisch-italienische Region dem Rokoko verschlossen.

In der Mitte des 17. Jahrhunderts indessen wurden die großen Schloßbauten in Turin noch ganz im Sinne der spätflorentinischen Renaissance errichtet, schwerer und kolossaler, als irgend ein Werk des Ammanati oder Tibaldi.

Gerade der Graf Castellamonte, der seit 1640 als savoischer Hofarchitekt die Physiognomie des Bauwesens in Turin bestimmte, konnte sich nicht genug tun, die schweren Motive des 17. Jahrhunderts noch immer mehr zu steigern und barocker als der Barocco zu sein. Die Innenausstattung der Saalfluchten in den weiten Schlössern belastete er mit den abnormen Formen, die die Dekoration in Edelmetall, Marmorinkrustation, Holzschnitzereien und Teppichwirkereien zur Hand hatte. Der unersättliche Modehunger des Hofes verlangte immer stärkere und sogar extravagante Erfindungen, und wenn man ihrer in den großen Sälen müde geworden war, verwendete man sie in dem kleinen Boudoir. Eine neue Mode war die Anlehnung an französische Bauten, vornehmlich den Luxembourg in Paris. Castello del Valentino bei Turin ist einem französischen Landschloß so eng verwandt, daß man sich auf den Boden Frankreichs versetzt glaubt. Auch das alte Schloß der Veneria reale, Schloß Racconigi und ähnliche Bauten zeigen ihre Abhängigkeit von den großen Vorbildern der Loireschlösser und der nördlichen Provinzen. Ein Teil von ihnen wurde von dem Grafen Castellamonte, der in der römisch-bolognesischen Schule erzogen und der neuen französischen Hofströmung früh entgegen gegangen war, erbaut. Dadurch befestigte der aristokratische Architekt seine Stellung derart, daß er späterhin eine unbestrittene Führerrolle auf dem Felde der savoyischen Residenz- und Villenbauten behauptete und sogar der bayerischen Kurfürstin bei ihren Bauplänen in Nymphenburg im Auftrage der Herzogin-Mutter Christina mit Rissen und Skizzen an die Hand gehen durfte. Selbst auf die Kirchenbauten hatte die Bewunderung der Pariser Architekten Einfluß. Die Superga bei Turin ist stark von dem Gedanken der Pariser Akademie berührt. Später wurde es daher dem französischen Klassizismus ein Leichtes, sich in Turin durchzusetzen und von dort aus die italienische Architektur, von der er ausgegangen war, wiederzufinden.

Von solchen Eindrücken war Henriette Adelaide in ihrer Jugend umgeben und sie hatten sich ihr mit der Vorstellung eines feineren Geschmackes und einer höheren Kultur so fest verbunden, daß sie die etwas veraltete Strenge des Maximilianischen Hofes nur mitleidig und bald darauf verstimmt und übersättigt betrachtete. Sie wollte von einem originalen italienischen Geschmack in ihren Zimmern umgeben sein und verpönte die nordischen Interpretationen eines Candid und seiner Schule. Schließlich setzte sie es durch, daß die Savoyardenkunst wenigstens in ihren eigenen Gemächern einziehen durfte. 1665—1667 wurde die kleine Zimmerflucht, die man noch heute seit dem Besuche Papst Pius VI. im Jahre 1782 die Päpstlichen Zimmer nennt, modernisiert, um dem verwöhnten und im Norden ewig fremden Kinde Italiens wenigstens in ihren vier Wänden das Heimatgefühl zu geben. Agostino Barelli lieferte die Zeichnungen, Pistorini richtete die Zimmer ein. Vor dem Brande von 1674 gehörten auch noch zwei der Staatsratszimmer zu diesen Appartements der Kurfürstin. Außerdem zog sich ein schmaler Flügelbau mit der Bibliothek, dem Liebes- und Rosenzimmer längs der Südmauer des Residenzgartens, ungefähr auf der Fluchtlinie des Königsbaues hin, so daß nun ein in sich zusammenhängender Komplex von Damenzimmern das Appartement der Kurfürstin bildete.

Heute sind davon nur noch der goldene Audienzsaal, das Empfangszimmer und das Wohnzimmer erhalten, in dem, primitiv genug, wenn auch höchst luxuriös, eine Alkove als Schlafzimmer eingebaut ist. Selbstverständlich ist für eine Verbindung mit der Schloßkapelle gesorgt, die in ihrer heimlichen, winkligen und raumsparenden Verborgenheit immer an Geheimgänge und verschwiegene Hofintriguen gemahnt. Außerdem erklärt die Feuergefährlichkeit dieser in allen Residenzen vorhandenen Verstecke Katastrophen wie die von 1674. Ein Boudoir, das als Schreibzimmer diente, bildet den Schluß der Zimmerreihe (Abb. 76).

Die Appartements gewinnen durch die kleinen, fast bürgerlichen Abmessungen der Räume. Aber die reichvergoldeten Plafonds mit den tiefen Kassetten und die glatten Marmorwände in Scagliolatechnik, die schweren Kamine mit starkprofilierten Aufsätzen sind barock überladen und für diese kleinen Räume viel zu schwer und anspruchsvoll.

Mitleidig denkt man an die savoyische Prinzessin, die in dem rauhen Münchner Klima sich mit Marmorwänden umgab und vor dem offenen Feuer des Kamins von ihrer Heimat träumte, die sie verlassen hatte. Ob ihr wirklich in dieser kalten Pracht jemals warm geworden ist? Sie war die erste Dame des Wittelsbachischen Hauses, auf deren besonderen Geschmack und eigene Bedürfnisse in der Größe und Ausstattung der Residenzzimmer Rücksicht genommen wurde. Als erste erhielt sie ihr Boudoir und ihr eigenes Mobiliar. Aber wenn man die



Abb. 77. Residenz. Päpstliche Zimmer. Vorzimmer.

mächtigen Stühle mit ihren hohen Lehnen sieht, die überladenen und schwülstigen Zierate in Holz und Gips, so denkt man weniger an eine Dame als Bewohnerin, als vielmehr an die rauschenden Schleppgewänder von Kardinälen und Päpsten, an jene eleganten Kirchenfürsten der hohen Aristokratie, wie sie Anton van Dyk gemalt hat (Abb. 77).

Der Kurfürstin Wünsche waren aber mit diesen Residenzzimmern nicht am Ende.

Das abwechselungsreiche Leben eines italienischen Hofes verlangte auch nach den Ergötzlichkeiten der lustigen Spieloper. So wurde für die Kurfürstin ein Opernhaus von Francisco Pistorini nach dem Muster des berühmten Theaters in Vicenza am Salvatorplatz erbaut, in dem italienische Schauspieler und Sänger ihren Einzug hielten. Heute sind die Reste dieses Theaters in den Remisen und Ställen des königlichen Marstalles zu suchen. Ganz vom Erdboden verschwunden ist das Turnierhaus, das am Hofgarten, dort wo die Bazare und Cafés sind, seinen Platz hatte. Nach älteren Berichten konnte es 9000—10000 Personen fassen, die den Ritter-

spielen, Karussels und und Maskenzügen zuschauten. Wenig Geschmack gewann die Kurfürstin, obgleich sie einem Nimrodgeschlecht entstammte, der Jagd ab. Dafür erfreute sie sich aber um so mehr an den Korsofahrten auf dem Würmsee, bei denen die Prachtgondel des Kurfürsten, der Bucentoro, an der Spitze einer Flottille von Booten und Schiffen, über den See fuhr. Wenn dann der Hirsch im Wasser von der Meute verfolgt wurde, oder venezianische Maskeraden und karnevalistische Umzüge stattfanden, dann fühlte sich ihr junges, vergnügungssüchtiges Herz befriedigt und sie achtete nicht der Dissonanz, die durch die italienische Hofkomödie inmitten der unabsehbaren Wälder um die stillen Gebirgsseen der bayerischen Hochebene entstand.

So wuchsen in München während kurzer Zeit Theater-, Luxus- und Vergnügungsbauten auf Befehl des Hofes aus dem Boden. Italienisches Leben herrschte in der Residenz und wenn auch die Stadt und Bürgerschaft von dem Modestil, den die Kurfürstin eingeführt hatte, unberührt blieb, so wurde sie doch mit dem italienischen Barock vertraut, als ein großer Kirchenbau im schwersten bolognesisch-römischen Kirchenstil entstand. Wie alle Barockbauten wurde auch die Münchner Theatinerkirche in einer sehr kurzen Bauzeit aufgeführt. Das eilige, beinahe hastige Tempo ist für diese Zeit charakteristisch. Ein Gelöbnis des Kurfürstenpaares gab den Anlaß zu der pompösen und großartigen Stiftung. Die Ehe war lange kinderlos geblieben und so sollte die glückliche Geburt eines Thronerben mit der Gründung einer reichen italienischen Prachtkirche, wie sie in Rom seit Vignolas Gesù und Olivieris S. Andrea della Valle die Bewunderung der Zeit herausforderten, gefeiert werden. Dem in Adelskreisen hochangesehenen Orden der Theatiner wurde die Kirche übergeben, der hl. Kajetan von Thiene, der Stifter des Ordens, der übrigens erst unter Klemens X. heilig gesprochen war, wurde Patron des Gotteshauses. Am 11. Juli 1675 erfolgte die Weihe (Abb. 78).

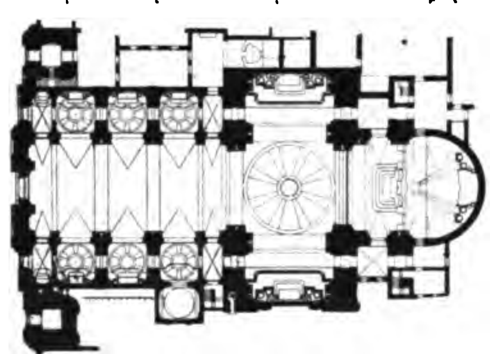


Abb. 78. St. Cajetan. Theatiner Hofkirche. Grundriß.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

Damals konnte ein Architekt, wenn er Entwürfe vorlegte, nicht mehr ganz aus Eigenem schöpfen. Wenn ihm nicht schon vom Bauherrn bestimmte Wünsche ans Herz gelegt worden waren, so wählte er aus eigenem Entschluß irgend einen der großen Kirchentypen, den er für die besonderen Zwecke seines Programmes anpaßte. Denn die Kunst und namentlich der Kirchenbau bewegte sich in festen Bahnen, aus denen herauszutreten am allerwenigsten bei großen Unternehmungen geraten war. Mochten aber auch bei Barelli wirklich Neigungen zu originalen Schöpfungen vorhanden gewesen sein, was ich bezweifle, so sorgte allein schon die Kurfürstin Adelaide dafür, daß sich der Münchner Bauplan an ein allbewundertes Vorbild aus ihrer italienischen Heimat anschloß. Denn wann hätte die Italienerin in ihrer bayerischen Residenz ohne ein italienisches Riesenmodell gebaut? Ein Kind der Zeit und ihrer Nation, wie Adelaide von Savoyen, konnte sich nicht an nordisches Wesen anpassen. Sie wollte München mit den Mitteln des kosmopolitischen Barockstils auf die Rangstufe erheben, auf der die Vorbilder ihres Geschmackes standen: Rom, Turin und Paris. Für die Theatinerkirche hatte sie sich S. Andrea della Valle in Rom als Idealtypus erwählt, oder vielmehr er wurde ihr von der allgemeinen Bewunderung als solcher empfohlen. Das

mächtige römische Gotteshaus, das Olivieri entworfen und Maderna vollendet hatte, stellte damals den Musterbau einer modernen katholischen Kirche dar, wie er sich in dem letzten Jahrhundert aus dem Typus des Gesù entwickelt hatte, ein einschiffiger Langhausbau mit doppelter Kapellenreihe, einem breiten Querhaus und einer hochaufsteigenden Kuppel über der Vierung. Die Fassade, ein breites, stark gegliedertes System mächtiger Pilaster und hoher Gesimse, war erst 1670 von Rainaldi hinzugefügt worden. Sie war ohne Türme. Die Hauptwirkung des kolossalen Bauwerkes bestand in seinem feierlichen und ruhigen, tonnengewölbten Mittelschiff, das fast ohne Zierat und ohne die reichen Dekorationskunststücke Pietro da Cortonas lediglich durch seine architektonischen Verhältnisse, durch einfache, große Linien sich zur Geltung brachte. Die Kirche hatte im italienischen wie französischen Kirchenbau bei den Klassizisten und strengeren Meistern im ganzen 17. Jahrhundert große Anerkennung gefunden.



Abb. 79. St. Cajetan. Theatiner Hofkirche.
Phot. Würtle & Sohn.

Die Kurfürstin ließ sich indessen bei ihrer Wahl wahrscheinlich auch durch den Umstand bestimmen, daß S. Andrea die Mutterkirche der Theatiner war, wie il Gesù die der Jesuiten.

S. Andrea und der Gesù gehören in ein und dieselbe entwickelungsgeschichtliche Reihe. S. Andrea ist eine Umwandlung der älteren Form Vignolas, und in dieser neuen Durchbildung, dem hohen gewölbten Langhaus mit kreuzförmigem Grundriß, der Vierungskuppel, dem breiten und kurzen Querschiff, den Seitenkapellen mit verbindenden Durchgängen hat der römische Typus eine ungeheure Verbreitung gefunden und ist der eigentliche Normalbau der katholischen Kirche des 17/18. Jahrhunderts geworden. Er findet sich in aller Welt, jedenfalls überall dort, wo die Jesuiten oder die reformierten Orden hingekommen sind. Beim Anblick der hohen Kuppel über der Kreuzung der Schiffe, die meist mit den flankierenden Türmen der Front eine interessante, malerisch bewegte Trias bildet, konnte sich ein katholisches Herz immer in guter Hut fühlen, denn dort hatte die neue kirchliche Religiosität, die aus den Kämpfen der Gegenreformation hervorgegangen war, ihren Sitz aufgeschlagen (Abb. 79). Um eine solche Baugruppe wehte immer ein Hauch römischen Geistes.

Der für München oft gebrauchte Vergleich vom deutschen Rom, der in allen kirchlichen Dingen hundertfach sich bestätigt, hat auch in der Architekturgeschichte seine Berechtigung. Die Michaelskirche tritt an die Stelle vom Gesù, die Theatinerkirche St. Cajestan an die von St. Andrea. Aber die Entwickelungslinie geht immer wieder in gewaltigen Sprüngen auf Rom zurück und nicht direkt von St. Michael auf

St. Cajetan. Nun ist aber die Münchner Theatinerkirche der römischen von St. Andrea viel näher verwandt, als St. Michael dem Gesù. Das hatte seinen Grund darin, daß Henriette Adelaide einen Italiener berief, den Bolognesen Barelli, und dadurch alle Zwischeninstanzen und Brechungsmedien, wie sie in der vlämischen Natur des Sustris lagen, ausschaltete. Sie will auch in München eine echte grandiose Barockkirche haben, wie sie nur Rom besitzt. Der beste ihrer Landsleute ist ihr für diesen Bau als Architekt gerade recht.

Die Theatinerkirche besitzt infolgedessen alle Vorzüge und Schwächen des römischen Barock. Welche Fassade, welche Wucht und Breite! Mit welchem Maße sind diese Säulen und Pilaster, diese Gesimse und Giebel gemessen? Wie hoch und feierlich schwebt die Kuppel mit ihrer herrlichen Patina über dem Kirchenkörper, wie beherrscht ihre schöne Umrißlinie die Stadtsilhouette. Wie malerisch und keck ornamental wirken die kurzen Fassadentürme durch ihre wulstigen Voluten. Welch ein Raumbild im Innern! Alles ist zu jenen kolossalen Verhältnissen gesteigert, die in Rom für St. Peter gedacht und erfunden waren und die nun mit geringeren Mitteln aber mit demselben Anspruch des Grandiosen und Überwältigenden auf unzählige Kirchen übertragen wurden. Denn der Barock hat Räume geschaffen, die durch Größe und Gliederung nur von jenen gewaltigen Konstruktionen der kaiserlich römischen Architektur des Altertums übertroffen worden sein mögen. Die Baukunst erschöpfte ihre Kräfte — und ebenso die der Stiftungsfonds — um in den wirklichen Abmessungen kolossale Verhältnisse zu erreichen und für den illusorischen Eindruck das Gefühl der triumphierenden Übermacht zu erregen. Das war allerdings das Bauprogramm schon des Gesù. Aber inzwischen waren die Mittel auf Kosten der architektonischen Harmonie brutaler und für die künstlerischen Bedürfnisse der Masse — ohne Unterschied der Nation und ihrer geschichtlichen Vergangenheit — eindrucksvoller geworden. Ebensosehr, wie der Eindruck der Kolossalität und des leidenschaftlichen Pathos gewachsen war, hatte auch die künstlerische Wahrheit und die Pietät gegen die heimische Überlieferung Schaden gelitten. Alle Werke dieses römischen Stiles stehen unter dem Zeichen der Verschwendung. Skrupellos indessen ist außerhalb Roms die Erztugend der ernsten Architektur, die Sorge für echtes Material außer acht gelassen. Wenn nur der Schein gewahrt wurde. Die strenge Disziplin der älteren Renaissancearchitekten war verloren gegangen. Die Selbstzucht hatte die Zügel verloren und eine heißblütige Rhetorik das Wort ergriffen. Es lebte ein Wille, der das Höchste erstrebte, aber er setzte sich mit allen Gewaltmitteln des Fanatismus durch. Er macht sich ebenso in der reichen, verschwenderischen Dekoration geltend, wie in der Häufung der architektonischen Grundformen. Für alle Hauptglieder und selbst für die untergeordneten Formen werden nur Superlative gebraucht. Eine maßlose Konkurrenz der stärksten Mittel ist ins Werk gesetzt. Niemals hat der Kirchenbau eine solche Überspannung des Gefühles gewagt. Das Große wird zum Kolossalen, der heilige Ernst zum theatralischen Pathos, das Reiche zum Überladenen, das Helle und Lichte zu greller Monotonie, der einfache Gegensatz von glatter Wandfläche und architektonischer Gliederung wird aufgehoben und durch eine dichtgedrängte Komposition anspruchsvoller und sich gegenseitig beeinträchtigender Säulen- und Pilasterordnungen, Nischen, Kartuschen, Statuengruppen und Reliefszenen ersetzt.

Die Theatinerkirche ist ein typisches Beispiel dieser Barockarchitektur. Wenn in München an vielen Punkten die Nähe der italienischen Kunst sich besonders fühlbar macht, so ist das am meisten auf dem Platz vor der Feldherrnhalle der Fall, wo der Blick die Renaissancefassade der Residenz, die Loggia dei Lanzi und die Barockfront der Theatinerkirche umfaßt.

Barellis Entwurf für die Fassade wurde indessen gar nicht ausgeführt. Er hielt sich an das schulgerechte Modell einer turmlosen zweigeschossigen Front zu fünf und

drei Achsen mit hohem Dreiecksgiebel, die sich in das Straßenbild eines römischen Korso freilich besser einfügte als in die bescheidene Architektur Münchner Bürgerhäuser (Abb. 80). Sein Nachfolger Enrico Zuccali, ein Graubündener, der auch vollkommen in italienischer Barockschulung groß geworden war, arbeitete den Entwurf um, fügte die flankierenden Türme hinzu und beseitigte einen großen Teil der projektierten plastischen Dekorationen. Im Rohbau legte er auch, wie sicher anzunehmen ist, schon die Achsen und Hauptlinien seines Planes fest. Aber zur Vollendung kam dieser erst, als François Cuvilliés seit 1765 nach einer nochmaligen Revision der Zuccalischen Zeichnungen und einer soliden Ausbesserung der Fundamente und Bossagen die Arbeiten an der Fassade in die Hand nahm (Abb. 81). Durch eine geschickte und feinfühlige Dämpfung des dekorativen Apparates, die in der zier-



Abb. 80. Theatinerkirche und Gasthaus zum Bauerngirgl. 1828.
Nach Aufleger-Trautmann, Alt-München.

lichen und flotten Zeichnung der Reliefs und der Rokokoornamente bestand, gab er den Säulen, dem Gesims und Gebälk viel mehr Wucht und architektonische Bedeutung. Die vier Nischenfiguren und das kurfürstliche Wappen im Giebelfelde wurden von Roman Boos geliefert. An der geschickten Schlußredaktion der Theatinerfassade verriet François Cuvilliés, wie sehr er als Architekt auf der Basis der großen italienischen Barockkunst fußte, die er als Dekorateur freilich ganz und gar verlassen hatte.

Im Innern ist das große Raumbild durch die wuchernde und schwülstige Dekoration wesentlich beeinträchtigt (Abb. 82). Nicht bloß daß die Stuckornamente eine übermäßig reiche Zeichnung und volle, kompakte Bildung haben, sie sind auch von jener charakterlosen Unbestimmtheit der Form, die das Material vollkommen verleugnet. Die Blätter und Blüten sind zäh, lappig und ledern, bei den Kartuschen ebenso wie an den Kapitellen. Die Guirlanden, die sich um die Schraubenschäfte

der Säulen schlingen, sind von gedrungenem Körper und doch undefinierbarer gipserner Formlosigkeit, kein Stein, kein Metall, kein Marmor. Im Querschiff und vollends im Chor am Hauptaltar überzieht das wuchernde Blatt- und Zierwerk die Säulen und das Gebälk mit tropischer Triebkraft. Der Architekt ist von den Stukkateuren verdrängt. Gerade die zurückhaltende Dekoration ist ein ehrenvolles Zeugnis für den Baumeister von St. Michael. Seine Mäßigung hebt ihn weit über Barelli hinaus.



Abb. 81. St. Cajetan. Theatiner Hofkirche. Mittelteil.
Phot. C. Werner.

Wenn wir in der Theatinerkirche zu keinem reinen künstlerischen Genuß gelangen, so ist das mehr Schuld des Zeitgeistes und der allgemeinen Kunstsprache, als des Architekten, der gewiß zu den Meistern seines Faches zu rechnen ist. Kein Stil läßt uns so schwer die Qualität des Künstlers richtig einschätzen, als der Barock. Er ist der Ausdruck eines Machtanspruches und einer hochgespannten Stimmung, für die der bürgerliche Beschauer unserer Zeit die inneren Voraussetzungen nicht mitbringt. Der Barock hat niemals einladende, werbende oder gar einschmeichelnde Absichten. Er verlangt einen weiten Abstand, von dem aus er angestaunt sein will. Deswegen ist seine stolze Phraseologie das eigentliche Kunstmittel aller herr-

schenden, triumphierenden und imperatorischen Willenskräfte, die über den Architekten wie über einen gefügigen Diener, aber nicht als eine selbständige Individualität gebieten. Seinem ganzen Wesen nach ist er ein römisches Produkt. Mit solchen Gedanken betrachtet, ist die Theatinerkirche ein glänzendes Meisterwerk, auf Münchner Boden ein fremdes Kunstgut, aber doch ein pompöser Schmuck.

Allein schon durch diesen grandiosen Kirchenbau hat sich Adelaide in die Münchner Kunstgeschichte als Förderin großer Unternehmungen würdig neben die Wittelsbachischen Männer eingereiht. Ihre Baulust war echt italienisch, und da sie durch ihre Mutter sogar einen Tropfen mediceischen Blutes in den Adern hatte, war es kein Wunder, daß sie auch für ihren persönlichen Luxus einen Villenbau in der Nähe der Stadt aufführen ließ und damit das Lieblingsbauprojekt italienischer Renaissancefürsten auch auf Münchner Boden verpflanzte. Auch die Villa stand wie der Bau der Theatinerkirche mit der Geburt des Thronerben in unmittelbarer Beziehung; denn der Kurfürst Ferdinand Maria schenkte seiner Gemahlin Grund und Boden für das „Lustschloß", wie man es nannte, „in die Kindbett". Sehr bald darauf (5. Juli 1663) erwähnt Adelaide in ihrer Korrespondenz mit Christine von Savoyen, ihrer Mutter, die Schenkung und bittet um Baupläne, Entwürfe und Vorschläge für einen Namen, da der jetzige „trop commun" sei. Der Turiner Hofarchitekt, Graf von Castellamonte, sandte Pläne, die indessen nicht den Beifall der Kurfürstin fanden, wie es scheint, weil sie in ihrer unregelmäßigen Form den neuesten Forderungen des Stiles wohl entsprachen, aber dem Geschmack der Schloßherrin zu sehr vorausgeeilt waren. Sie hielt sich daher, um den weitläufigen Verhandlungen mit Turin zu entgehen, an ihren italienischen Baumeister am Münchner Hofe, an Barelli, und ließ durch ihn den mehrstöckigen Mittelbau des Schlosses Nymphenburg als Grundstock der später so weit ausgebreiteten Anlage aufführen.

Dies älteste Lustschloß mit seiner Freitreppe und den vier Stockwerken entsprach noch ganz dem italienischen Typus der Villa, der in den Albanerbergen bei Rom während des 17. Jahrhunderts mehrere Mal wiederkehrt. Um das maison de plaisance herum breitete sich ein Garten in streng geometrischen Linien aus, die durch die geschnittenen Buchsbaumhecken scharf in die Augen stachen. Gegen die Mauer hin in der Richtung auf Pasing und Pipping wurde das Baumgewächs etwas dichter und unkultivierter und hieß deswegen das boschetto oder salvatico. Die ganze Anlage war klein und entsprach durchaus nicht jenen großen Landschlössern, die Adelaide schon in ihrer Jugend in Turin kennen gelernt hatte und die inzwischen sich bedeutend vergrößert hatten. Es scheint sogar, daß sie nie ein rechtes Gefallen an Nymphenburg gehabt habe oder daß es ihr wenigstens den Ausbau nicht zu lohnen schien, denn bei ihren Lebzeiten ist Schloß und Garten über den ursprünglichen Umfang nicht wesentlich hinausgewachsen. Erst ihr Sohn Max Emanuel und ihr Enkel Karl Albert steckten die Grenzen für die weit umfassenden Parkmauern und die gewaltigen Flügelbauten ab, die noch heute dem Schloß seinen imposanten Charakter verleihen.

Fast ein Jahrhundert lang hatte sich der Einfluß der italienischen Renaissance in München geltend gemacht, aber es war doch nie zu einem wirklich italienischen Wesen in der Baugeschichte der Stadt gekommen. Erst Henriette Adelaide, die Italienerin, hat an Stelle des allgemeinen Bildungs- und Kunstideales der Renaissance die nationale Eigenart Italiens in Sitten und Gebräuchen, in ihrem Hofstaat und dem zahlreichen Kunstpersonal der Schauspieler, Tänzer, Musiker und der höheren und niederen Chargen ihres Bauamtes in München eingeführt. Drei leitende Architekten von Gewicht und Bedeutung hat sie aus Italien an ihren Hof gezogen, Barelli, Zuccali und Viscardi, der den Bau des Theatinerklosters, die Dreifaltigkeitskirche und das Kloster der Karmeliterinnen erbaut hat. Ihre Spuren

haben sie überall zurückgelassen, nicht bloß in den von ihnen geleiteten Bauten, sondern in dem stillen Einfluß und den fast unnachweisbaren Einwirkungen auf die Privatarchitektur des Bürgertums und die Physiognomie der Stadt. Wer könnte leugnen, daß München, wie sehr es auch eine deutsche Stadt ist, einen Hauch südlich-italienischer Art an sich hat, den der vom Süden Kommende als Nachklang romanischer Baugesinnung und der vom Norden Einziehende als Vorahnung einer fremden Kunst größeren Stiles und stolzerer Haltung empfindet. Henriette Adelaide war es, die diesen italienischen Stempel in nationalem Selbstbewußtsein ihrer Residenz, die ihr doch zeitlebens ein Verbannungsort war, aufgeprägt hat.



Abb. 82. St. Cajetan. Theatiner Hofkirche. Inneres.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.



Abb. 83. Schleißheim. Lustheim.
Nach Streiter, Schleißheim und Nymphenburg.

Das Vorbild von Versailles. Pariser Rokoko in Bayern. Max Emanuel (1679–1726) und Karl Albert (1726–1745).

Mit Max Emanuel kam ein stärkerer Wille und festerer Charakter auf den bayerischen Thron als es Ferdinand Maria gewesen war. Ein feuriges Temperament, jung, voll ungeduldiger Sehnsucht nach kriegerischen Lorbeeren, eine mutige Soldatennatur, schien der Kurfürst eigentlich dazu bestimmt, in Feldzügen und Waffentaten mehr Ruhm zu ernten als in dem friedlichen Bereich der bildenden Künste. Noch viel weniger günstig waren die politischeu Verhältnisse und der Stand der Findnzen für eine Kunstförderung und Bautätigkeit im großen Stil. Deutschland wurde in die Wirren des spanischen Erbfolgekrieges hineingezogen. Bayern geriet in die peinlichste Lage. Wiederholt war es der Schauplatz blutiger Kriegsereignisse, nachdem es seine besten Soldaten für den Kaiser und das Haus Habsburg auf den Schlachtfeldern von Wien, Mohacz und Belgrad geopfert hatte. Das Land und die Hauptstadt gerieten sogar in die Hand der Österreicher, die es rücksichtslos aussaugten, der Kurfürst selbst mußte fliehen und fast ein halbes Menschenalter am fremden Hof von der Gnade Ludwigs XIV. leben.

Alles war dazu angetan, dem Kurfürsten die Sparsamkeit als erste und dringendste Regententugend zu empfehlen, und die Hoffnung, das groß begonnene künstlerische Leben im Stile Max I. und Henriette Adelaidens fortzusetzen, bot wenig Aussicht auf Verwirklichung. Und doch wurde Max Emanuel ein Mäcen, der durch die Größe seiner Unternehmungen und die Pracht seiner Hofhaltung seine Vorgänger weit in den Schatten stellte. Die fürstliche Pflicht der Repräsentation, die durch die Staatsraison ihre politische und moralische Begründung erhielt, trat mit unerbittlichen Forderungen an jeden Hof heran. Nur derjenige Souverän konnte sich ihnen entziehen, der seine Rolle auf dem politischen Theater aufgab. Max Emanuels

Ehrgeiz ließ sich aber selbst durch die furchtbarsten Katastrophen keine Schranken setzen. Das Unglück konnte ihn nur zwingen, seine Pläne zu verschieben, nicht sie aufzugeben. Sie waren nun auf nichts Geringeres gerichtet, als auf den köstlichen Schmuck der Kaiserkrone. Max Emanuel trachtete danach, die Vorrangstellung Bayerns, die es durch Max I. als Haupt der Liga gewonnen hatte, für einen Zweck auszunutzen, der durch die Erfolge eines halben Jahrhunderts dem Wittelsbachischen Hause sich mit politischer Logik von selbst aufzudrängen schien. Das Streben nach der deutschen Kaiserkrone ging deshalb als geheimer und schließlich offen ausgesprochener Gedanke durch die Regierung des Kurfürsten. Er kam dem Ziele sogar nahe genug. Schon streckte er seine Hände nach der Krone aus, ohne sie indessen für sich gewinnen zu können. Erst sein Sohn sah sich im Glanze des Kleinods, das Max Emanuel vom Geschick versagt blieb.

Kunstgeschichtlich bedeutet die Regierung Max Emanuels für München den Einzug und allmählich die unumschränkte Herrschaft des französischen Geschmackes.

Schon Adelaide war durch ihre Mutter dem französischen Wesen nicht so abgeneigt wie etwa der deutschen Art ihrer zweiten Heimat Bayern. Französische Meister tauchen sogar schon bei ihren Lebzeiten in München auf. Die französische Sprache war ihr ebenso geläufig wie das Italienische. Max Emanuel, dessen Schwester den französischen Dauphin heiratete, wuchs also in Berührung mit französischer Bildung auf. Während seiner Statthalterschaft in den Niederlanden lernte er in Brüssel Geschmack und Wesen französischer Kunst und Lebensführung näher kennen. Schließlich verschlug ihn sein Schicksal nach Frankreich selbst und nötigte ihn zu einem unfreiwilligen Aufenthalt von mehreren Jahren auf einem französischen Schlosse Ludwigs XIV. Mehr noch bestimmte indessen den vollkommenen Umschwung des Kurfürsten vom italienischen Barock zum französischen Klassizismus das für die Souveräne aller Welt gültige Vorbild des roi soleil. Ludwig XIV. hatte als Muster des selbstherrlichen Regententums einen Einfluß, wie nie ein zweiter Herrscher. Er war in Kleidung und Haltung, in Sprache und Gewohnheiten, im Zeremoniell großer Haupt- und Staatsaktionen und in der Nonchalance privater Mußestunden, im Ballsaal, auf der Jagd, im Felde, im Staatsrat, in der Kirche und nicht zum mindesten in seinen Liebesabenteuern und Galanterien das absolute Vorbild für jeden, der von Gottes Gnaden zur Herrschaft über ein Volk oder auch nur über einen Duodezstaat bestimmt war. Kostspieliger und für manchen Staatsschatz Europas verhängnisvoll wurde indessen die bewundernde Nachahmung des großen Königs, wenn sie sich auch auf seine Bauten und den ungeheuren Luxus seiner Repräsentation erstreckte. Unter den deutschen Fürsten schloß sich von dieser Pflicht kein einziger aus. Es war nun einmal ein Grundsatz politischer Regierungskunst, daß die Staatsraison ein glänzendes Hofleben in dem kostbaren Rahmen weit ausgedehnter Lustschlösser und strahlender Residenzen verlange. Welch naiver Zug bei allem Raffinement, daß man die Pflicht fühlte, die Macht des Staates in solchen Prachtbauten sichtbar vor aller Augen hinzustellen und selbst dem Schein noch vertraute, wenn der Staatsschatz längst erschöpft war und die Schulden ins Ungeheure wuchsen. War es daher schon eine schwere Aufgabe für das Finanzministerium eines deutschen Territorialstaates, die Repräsentation im Verhältnis zu seiner wirklichen politischen Bedeutung durchzuführen, um wieviel mehr, wenn der Ehrgeiz der Dynastie auf ein so hohes Ziel wie die Kaiserkrone gerichtet war. Dann kamen zu den landesherrlichen Aufgaben die Kosten eines kaiserlichen Hofhaltes hinzu, obwohl ihm einstweilen die Person des Kaisers und der Glanz der Krone fehlte. Doch richtete man alles in dem Rahmen eines Kaiserhofes ein, weil es galt, zu zeigen, daß man fähig war, die Krone zu tragen. So lagen lange Jahre auf Bayern die Lasten eines überreichen Hofhaltes, die um so drückender empfunden wurden, weil sie in keinem Verhältnis zum realen Machtbesitz standen,

vielmehr nur einen Machtanspruch sichern sollten, dessen Erfüllung in ungewisser Ferne stand.

Die politische Unsicherheit der allgemeinen Lage wurde für Bayern noch bedrohlicher, weil der Kurfürst nicht den kühlen und nüchternen Verstand Max' I. besaß. Er hatte nicht das Glück, daß der Gang der Ereignisse seine Entschlüsse bestätigte. Namentlich in der größten Entscheidung seines Lebens, als er sich vom Kaiser abwandte und Frankreich in die Arme warf, schlug das Glück der Waffen wider alle Berechnung zu seinen Ungunsten aus. Er verlor Land und Leute, mußte fliehen und wurde Gnadenpensionär Ludwig XIV.

Um so sicherer aber war sein künstlerischer Scharfblick. Er hatte ein gutes Auge. Seine Erziehung fand in einem künstlerischen Milieu statt. Dazu versuchte er sich auch mit Erfolg als Dilettant und zeigte ein außergewöhnliches Geschick an der Drehbank, auf der er das Elfenbein zu Vasen, Bechern, Trinkhörnern und allerlei Nippes verarbeitete. Ohne dieses natürliche Verhältnis zum Handwerk wäre auch die kluge und einsichtige Unterstützung der heimischen Werkstätten, die er planmäßig betrieb, kaum zu verstehen. Wohl war Paris und Versailles der Quell aller künstlerischen Gedanken. Stil und Geschmack wurden dort geschaffen und unendliche Summen wanderten ins Ausland, um München im Pariser Geschmack umzubauen und auszustatten. Aber der Kurfürst verband frühzeitig mit seinen künstlerischen Plänen volkswirtschaftliche Absichten. Er ließ die eigenen Landeskinder in den modischen Fächern des Kunsthandwerkes und sogar in der hohen Kunst der Architektur von französischen Meistern in Paris oder in München ausbilden. Talentvolle Schüler der großen Pariser Meister wurden nach München berufen, Antoine Motté, François Honard, Charles Dubut. Oder der Fürst schickte vielversprechende junge Leute, wie den Dachauer Gärtnerssohn Joseph Effner, nach Paris und ließ sie dort mehrere Jahre auf seine Kosten bei Robert de Cotte und François Blondel studieren. Wenn auch das Geld in vollen Strömen aus der kurfürstlichen Kasse floß, so suchte man doch dem Lande einen Vorteil zu sichern und wenigstens bei der Anstellung der französischen Künstler zu sparen, indem man sie bald durch Landeskinder bester Schulung ersetzte.

Bei all seinen großen Unternehmungen in der Residenz, in Schleißheim und Nymphenburg gab der Kurfürst nicht bloß Kabinettsbefehle an seine Hofbeamten, er kümmerte sich vielmehr selbst um die Ausführung, kontrollierte Einzelheiten, sah selbst zum Rechten und gab durch persönliche Ermunterung überall das Feuer bei der Arbeit, die in fast allen Fällen mit großer Eile und Überstürzung gefördert werden mußte. Er lebte in seinen Bauten, Fortschritt und Hemmung empfand er wie eignes Freud und Leid, und für die Güte und Genauigkeit der handwerklichen Arbeit besaß er das untrügliche Kennerauge des Sammlers und dilettantischen Liebhabers.

Bei seinen ersten Bauten stand ihm noch der von seiner Mutter bevorzugte Architekt Agostino Barelli zur Seite. Dem Vollblutitaliener folgte bald ein italienischer Graubündner Enrico Zuccali, der schon von der Kurfürstin Adelheid für den Bau der Theatinerkirche berufen worden war. Er gehörte einer weitverzweigten Baumeisterfamilie an, die ähnlich den Comasken in alle Welt gingen und sich überall dort verdangen, wo Könige bauten. Ein Blutsverwandter des Enrico und Caspar Zuccali war bei „Ihr kgl. Majestät von Frankreich in erpauung der kgl. Residenz under den vornembsten haubtpauemeistern". Die Graubündner haben im 17. und 18. Jahrhundert viele europäische Residenz-, Schloß- und Kirchenbauten mit Stukkateuren, Maurermeistern und auch höher gebildeten Architekten versorgt. Enrico Zuccali war einer der glücklichsten unter ihnen und stieg durch Klugheit und Energie beim Kurfürsten immer höher in Gnade und Gehalt, bekam seit 1698 Hofpferde, Equipage und Lakaien gestellt, hatte stets einen Dolmetscher wie einen Adjutanten

um sich und bekam trotz seiner Herrschsucht, seines Jähzornes und Geldgier doch meist von seinem Herrn, selbst gegenüber Hofkammerräten, Recht und Gehör. Durch fünfzig Jahre hatte er dem Hause Wittelsbach gedient und starb „etliche" 80 Jahre alt am 8. März 1724 in München. Wahrscheinlich war er mit oder durch Barelli nach München geführt worden und 1673 wird er mit 645 fl. 36 kr. angestellt; 1677 erhält er den Titel Oberbaumeister, 1689 ist er Rat und 1695 versieht er die Stelle eines Oberarchitekten und Direktors sämtlicher Land- und Wasserbauten in Bayern.

Auch künstlerisch war er nichts weniger als eine feine Natur, aber ein geschickter, anpassungsfähiger und niemals verlegener Architekt, der die Wünsche seines Bauherrn, die immer ins Große gingen und schnell erfüllt sein mußten, stets mit ausdauernder Arbeitskraft und in einer pompösen, schwülstigen, meist sogar pathetischen Form zur Ausführung brachte. Offenbar gehörte er zu jenen geschickten Hoftalenten, die zu allen Aufgaben brauchbar waren und nur den Ehrgeiz hatten, keinen Auftrag aus den Händen zu geben. Zuccali erweiterte zudem auf Reisen seine Kenntnisse. Vom 8. Juli 1684 bis 3. März 1685 ist er in Paris, wo er einen großen Teil der Schöpfungen Ludwigs XIV. schon bewundern konnte, vor allem das Schloß in Versailles mit der Gartenfassade und dem Cour d'honneur auf der Stadtfront. Mehrere Male ist er in Brüssel bei seinem Herrn, um von ihm selbst Instruktionen in Empfang zu nehmen. Der Graubündner Meister hatte sich also zu einem Architekten à la mode herausgewachsen, wenn er auch immer einen etwas altmodischen, italienischen Beigeschmack behielt. Solange er nicht mit dem Maß Pariser Geschmackes gemessen wurde, stand er seinen Mann. Freilich, als die Eleganz der französischen Akademie durch Effner am Münchner Hofe bekannt geworden war, hatte seine Stunde geschlagen.

Effner ist die sympathischste Erscheinung unter den Architekten Max Emanuels. Nur durch das sprudelnde Erfindertalent und geistreiche Genie François Cuvilliés wurde er überstrahlt. Das bayerische Temperament Effners war nicht beweglich genug, um mit diesem seltenen Mann Schritt zu halten. Aber an Ernst, feinsinniger Liebenswürdigkeit und solider Tüchtigkeit steht er weit über seinem Vorgänger und gibt darin seinem größeren Nachfolger nichts nach.

Als einfacher Gärtnerssohn in Dachau geboren, wurde er schon in seinen Knabenjahren wegen seiner Begabung auf Kosten des Kurfürsten erzogen. Später wurde er nach Paris geschickt und dann bald darauf in München an leitender Stelle im Bauwesen verwandt. Am 9. Mai 1715, einen Monat nach der Rückkehr seines Herrn, war er zum kurfürstlichen „Architekten oder Hofbaumeister" ernannt worden. „Lange Jahre" des Studiums hatte er in Paris hinter sich; aber auffälligerweise muß er 1717 noch nach Italien zur „Besichtigung einiger Hauptgebäude." Also war man immer noch der Meinung, daß ein Hofarchitekt auch Italien kennen müsse? Wenn nur auch in der kurzen Notiz gesagt wäre, welche „Hauptgebäude" dem wandernden und studierenden Architekten besonders empfohlen wurden. Ob es die stolzen Villen der römischen Nobili um Frascati und Tivoli, oder die Genuesischen Prachtbauten der Doria und Pallavicini waren? Eigentlich waren sie für den französischen Geschmack schon zu schwer und zu hoch. Und im Sinne eines Rob. de Cotte arbeitete damals kein Italiener. Selbst die Konzessionen, die man in Turin an französische Schloßbauten machte, waren nicht neu und eigenartig genug, um einen ersten Hofbaumeister aus einer deutschen Residenz anzulocken. Gerade in diesen Übergangsjahren aus der gravitätischen Stimmung des Barock zu der leichten Eleganz des Rokoko wäre jeder noch so kleine Hinweis, welche italienischen Bauten in den Augen des Nordens noch Muster waren, ein kunsthistorisches Werturteil wichtigster Art. Leider sind wir nur auf Vermutungen angewiesen. Selbst die Arbeiten des heimgekehrten Architekten verraten nicht, woran er etwa im Süden

besonders Gefallen gefunden haben könnte. Eher ließe sich der Schluß aus ihnen ziehen, daß er alles, was an italienische Regeln und Kompositionsschemen erinnerte, mit Vorbedacht aus Grundriß und Aufbau seiner Bauten ausmerzte. Zuccalis Plan war immer bewußt italienisch. Er konnte als reifer Meister seine nationale Schule und selbstgewonnenen Anschauungen trotz aller französischen Studien nie verleugnen. Effner aber gab sich von Anfang an als ein Schüler des französischen noch etwas schweren Klassizismus Louis' XIV., den man wohl auch Barock nennt, und ging erst in München allmählich und wohl unter der Einwirkung Cuvilliés zu dem Rokoko über.

Davon zeugen die Reichen Zimmer und Schloß Schleißheim, in denen der Gedankengang seiner inneren Entwicklung vor Augen liegt. Das meiste, was er lieferte, waren dekorative Arbeiten. Aber gerade durch sie gab er den Schöpfungen Max Emanuels ihren charakteristischen Stempel, und für die zweite Hälfte seiner Regierung war er jedenfalls der ausschlaggebende Architekt und der eigentliche Erfinder.

Der dritte Architekt und der begabteste des ganzen Jahrhunderts war François Cuvilliés. Er begann seine selbständige Tätigkeit noch in der Spätzeit Max Emanuels, entfaltete aber erst unter Karl Albert den wunderbaren Zauber seines seltenen Genies. Erst später soll von ihm die Rede sein.

Auf drei Schauplätzen spielen sich die künstlerischen Unternehmungen Max Emanuels ab. Der erste ist die Residenz, an der jeder Wittelsbachische Herrscher Erweiterungen oder innere Umänderungsbauten vorgenommen hat. Schleißheim mit seinem enormen Schloß und weitem Park ist die eigentliche Lieblingsschöpfung Max Emanuels. Als dritte Stätte seiner immer vergrößernden und erweiternden Bautätigkeit reiht sich Nymphenburg an. Alle drei Arbeitsfelder sind durch gemeinsame Gedanken der Ausstattung und der stilistischen Behandlung, die auf eine Modernisierung der Anlagen im Sinne des Rokoko hinauslief, miteinander verbunden. Wie groß auch der Vorsatz war, gleich drei kostbare Schlösser zur selben Zeit miteinander zu fördern, so wäre er unbedingt geglückt oder vollkommener erreicht worden, wenn der Kurfürst nicht fast die Hälfte seiner Regierungszeit im Auslande hätte verbringen müssen.

Schon in den ersten Jahren nach dem Tode des Vaters, wie auch später nach seiner Rückkehr aus Frankreich war die Flucht der Reichen Zimmer ein immer wieder neuer Gegenstand seiner Sorge und Freude. 1684—1704 wurden die Prachträume noch im Geschmacke Ferdinand Marias vollendet, wenn auch einige Zugeständnisse an eine neuere Richtung, namentlich in der Ausstattung, gemacht wurden. Über Anordnung und Meublement erfahren wir Genaueres bei Michael Wenig 1701. Diese „Sommerzimmer“, von denen sich heute nur noch eins, das ursprüngliche Spiegelkabinett in der „Josefskapelle“, erhalten hat, waren in dem schweren italienischen Barock ausstuckiert und „mit Deckengemälden geschmückt, deren Inhalt sich auf den Lieblingshelden des Kurfürsten, auf Alexander den Großen, bezog“. In diesem Zustande blieben die Zimmer bis 1719, um dann ganz nach Pariser Mustern umgestaltet zu werden. Der Umbau gab die erste Gelegenheit, fremde und heimische Meister in dem neuen französischen Stil auszuprobieren. Die Reichen Zimmer wurden die Schule für die luxuriösen Phantasieschöpfungen Effners und Cuvilliés'. Leider wurde aber alles am 22. Dezember 1729 durch einen äußerst gefährlichen Schloßbrand zerstört. Karl Albert ging indessen sofort an eine Wiederherstellung des Verlornen, und was er mit seinen beiden Meistern, namentlich mit dem inzwischen ganz zur Reife erblühten Talent Cuvilliés, geschaffen hat, das steht noch heute als die Krone verschwenderischer Rokokoausstattung in den herrlichen Räumen der Reichen Zimmer tadellos und nur mit einem Schimmer köstlichen Alters überzogen vor unsern Augen. Sollten die verbrannten und zerstörten Deko-

rationen Max Emanuels das, was wir jetzt noch sehen, überboten haben? Unmöglich. Es waren nur Studien und Vorbereitungen für die späteren Meisterleistungen. Für die Geschichte der Stilrezeption ist allerdings durch den Brand ein wichtiges Denkmal zugrunde gegangen, aber soviel steht doch noch fest, daß der alternde Kurfürst kurz vor seinem Lebensende die entscheidende Wendung vom italienischen Barock zu dem neuen Modestil von Versailles und Paris selbst eingeleitet und sogar zu glänzenden Erfolgen durchgeführt hat. Innerlich war er ihm durch seine Erfahrungen und Eindrücke in Brüssel und Paris längst entgegengekommen. Um ihn in seine tägliche Umgebung einzubürgern und Wohnräume wie Repräsentationssäle nach französischem Programm einzurichten, war bisher die Stunde noch nicht gekommen. In Paris selbst war die Bewegung noch zu sehr im Fluß und für München fehlte es immer noch an geeigneten Kräften und leitenden Meistern. Schließlich setzte der Kurfürst, schnell, feurig und energisch wie stets in seinem Leben, auch diese große Änderung des gesamten äußeren Zuschnittes an seinem Hofe durch. Als Karl Albert die Regierung übernahm, war die Residenz samt den Lustschlössern schon im Gewande französischer Dekoration, die nur verfeinert und nach der allerletzten Mode einheitlich zusammengestimmt werden mußte. Die letzte sublime Note, den echten und selbst in Frankreich nicht so geistreich und stimmungsvoll behandelten Gesamtcharakter des Rokoko gab dann Cuvilliés. Das war dann der Stil „Karl Albert".

Immer weiter und größer wurde das durch die französischen Könige geschaffene Musterbild eines fürstlichen Hofes. Winterresidenzen in der Stadt wurden ergänzt durch sommerliche Landschlösser in der Umgegend und wenn es irgend anging, wurden beide durch meilenlange Alleen miteinander verbunden, so daß der Blick beide, wenn auch am äußersten Rande des Horizontes als Fluchtpunkt umspannen konnte. Aus der italienischen Villa in campagna entstanden, wurden diese Landsitze fuori le mura zu ungeheuren Anlagen, die ganz und gar vom Architekten geplant und mit einem großartigen Kompositionstalent ausgeführt, die Landschaft zu einem architektonisch beherrschten Naturbild umschufen und durch ihre grandiosen Fluchtlinien die Massen der Baumgruppen und die beschnittenen Wände der Dickichte und Gehege auf das Schloß als den Mittelpunkt des Ganzen dirigierten. Die Freude an der Natur und die Flucht aus der Enge der Stadt waren starke Motive für die Entstehung dieser kostspieligen Unternehmungen. Aber die eigentliche Triebfeder war die unbeschränkte Dispositionsmöglichkeit, mit der man den auf dem Papiere entworfenen Idealplan einer Natur und Kunst umfassenden und von einem einzigen Gesichtspunkte aus bestimmten Riesenanlage wirklich ausführen konnte, ohne durch die Rücksicht auf Stadtbefestigungen, Servitute und Bürgerquartiere eingeengt zu sein. Der Zug ins Große, der sich schon im Barock in den schweren Formen gegen alle Gesetze der Harmonie durchsetzte, durfte sich nun frei ausleben und keine vernünftige und ökonomische Erwägung konnte gegen seine Ausartungen einen ernsten Widerstand wagen, weil die geopferten Millionen nur der Verwirklichung eines Planes dienten, der mit allen Ansprüchen der Idealität auftrat. Erst in diesen grandiosen Schloßbauten mit ihren herrlichen Parks, die gleich einem Paradies den träumerischen Bau von der profanen Welt abschieden, war die alles beherrschende Souveränität des Fürsten als ein Symbol der Macht auch über die Natur manifestiert. So wie heute das Volk in Waffen und die geschulte Armee die Staatsmacht bildet und nach außen darstellt, war damals die Kunst mit ihrem Gefolge im Dienste des regierenden Fürsten Trägerin der tatsächlichen oder auch nur fingierten oder erstrebten politischen Potenz. Die militärische Auffassung kann dieses Spiel mit dem Schein natürlich nur belächeln, und wie sehr die Realität eines tüchtigen Heeres den symbolischen Glanz der Künste übertraf, sollte auch bald genug so mancher deutsche Fürst an sich erfahren, der Kriegsschatz und Militärbudget zugunsten des mit dem Repräsentationsfond zusammenfallenden

„Kunstetats" beschnitt. Was der Kurfürst also schon für seine Residenz und die pompöse Reihe der neuen Repräsentationszimmer getan haben mochte, so wäre doch sein Hof nicht standesgemäß gewesen ohne eine Sommerresidenz in schnell erreichbarer Nähe Münchens. Weder die Ansätze Henriette Adelaidens in Nymphenburg, noch gar die alten klausnerischen Einsiedeleien Wilhelms V. hätten dem Zweck entsprechen können. Max Emanuel mußte sein Versailles auch erst schaffen. Er wählte Schleißheim als Bauplatz.

Die weite Ebene mit den beiden Bächen der Würm und der Moosach bot ein Landschaftsbild nach dem Herzen eines baulustigen Rokokofürsteu. Ihr größter Vorzug war, daß sie eigentlich gar keine Landschaft war, sondern nur ein plattes Stück Land, glatt wie ein Reißbrett. Keine Berge und Hügel in der Nähe, keine finsteren Wälder, keine breiten Flußläufe. Dafür überallhin ein freier Blick. Hier konnte man schalten und walten nach den Regeln der echten Kunst. Sumpf und Moorland zu entwässern, konnte wenig Schwierigkeiten bieten, da die gefangenen Türken aus den Feldzügen gegen Wien und Mohacz billige Arbeitskräfte lieferten. Die Hauptsache war das flache Land, auf dem man in wohlerwogenen schnurgeraden Linien die Alleen und Dickichte anpflanzen und das von den Kanälen der Wasserkünste, den Kaskaden und steigenden Wassern der Fontänen und Seen leicht durchschnitten werden konnte.

1685 begannen die Arbeiten, in demselben Jahre, in dem Versailles im wesentlichen beendigt worden war. Am äußersten Punkte des großen Areals im Osten entstand ein kleines „Kasino", wie die Italiener es nennen würden, ein pavillonartiger Sommerbau von wenigen Räumen in einfacher Architektur mit dem fröhlichen Namen „Lustheim" (Abb. 83). Wie anders klingt der Name der neuen Zeit. Auf derselben Stelle stand die Klause des hl. Renatus, in der Wilhelm V. zu beten pflegte. Nun hörte man in Lustheim das Lachen der Kavaliere und ihrer Damen, Lustheim war ein Stelldichein für die Promenierenden, die vom Schlosse kamen, und außerdem bildete es mit seinen beiden Eckpavillons, die durch eine Galerie mit dem Mittelbau verbunden waren, einen zierlichen point de vue, der die weite offene Linie des Hauptkanals pittoresk abschloß. Denn man liebte es, all die endlosen Perspektiven zwischen den Alleen und Baumwänden mit einem netten Stück Architektur zu fixieren und nirgends den Blick ins Leere oder in die bloße Natur zu führen. Und wenn es auch nur der Kirchturm des Nachbardörfchens war, statt einer Gloriette, eines Tempelchens oder einer Wasserburg, die mit dem breiten Gefäll einer Kaskade die vornehmste Abschlußkulisse bildete — am Horizont durfte nicht die Linie erscheinen, „dort wo sich Himmel und Erde berühren". Der Bau des kleinen Schlößchens wurde schnell gefördert. Am 9. Februar 1690 gab der Kurfürst dem durchreisenden Kaiser schon eine Galatafel in Lustheim.

Allmählich aber ging man von diesem kleinen Vorspiel der großen Bauarbeit zum Hauptwerk über, dem Schlosse selbst, das mit dem alten Wilhelmsbau in Verbindung gebracht werden sollte. Damals hatte noch Zuccali die Leitung des kurbayerischen Bauwesens unter sich. Sein erster Entwurf zeigt denn auch deutlich, was eigentlich nach seinem Sinne ein echtes Fürstenschloß war. Zuccali benutzte nämlich die Hauptgedanken jenes berühmten Projektes, das Bernini Ludwig XIV. zum Louvrebau vorgelegt hatte, ohne freilich seine Ausführung beim König durchsetzen zu können. Auch Zuccalis Plan zeigt eine regelmäßige Anlage um einen viereckigen Hof, an dessen einer Seite der Wilhelmsbau und gegenüber der Neubau stehen sollte, beide untereinander durch lange Flügelbauten mit Arkaden verbunden. In den vier Ecken die charakteristischen Pavillons für die Treppen, rechtwinklig in den Hof einspringend. Ohne Zweifel war hierdurch die Verbindung von Altem und Neuem höchst geschickt gelungen. Auch schien der Kompromiß zwischen der italienischen Grundgesinnung des Architekten mit den neuen französischen Forde-

rungen ein glücklicher Ausweg. Zugeständnisse an die Pariser Muster waren es auch, wenn über das geschlossene Massiv des mittleren Schloßbaues, den Palazzo, lange Fluchten von niedrigen Arkaden hervortraten, die durch Eckrisalite flankiert wurden. Der Entwurf zeigt die langgestreckten Fassaden, die ein Charakteristikum der à la mode-Komposition waren (Abb. 84). Denn die Breitenausdehnung wurde übertrieben, um lange Saalfluchten und imponierende Perspektiven in Spiegelgalerien zu gewinnen. Zuccalis Entwurf, der dem Wilhelmsbau eine so bedeutende Rolle zugedacht hatte, wurde aber nicht ausgeführt und damit verschwand auch der letzte Anklang an italienische Motive. Nur die große Pilasterordnung an dem heutigen Mittelbau, die Erdgeschoß, piano nobile und Mezzanin zusammenfaßt und auf hohen Sockeln aufragt, ist, noch ganz im Geiste des italienischen Barock gedacht. Sie gibt dem Mittelstock (Abb. 85) auf Kosten der einfach behandelten Annexe eine besonders wirksame Akzentuierung und hebt ihn auch aus der Gesamtfassade heraus, deren 330 m in einer einheitlichen Komposition zusammenzufassen wohl ganz außer

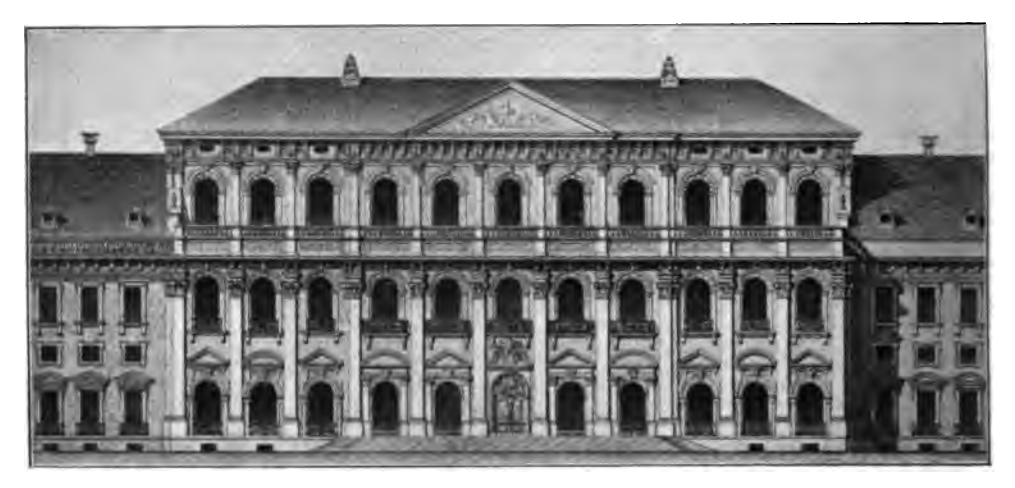


Abb. 84. Schleißheim. Ostfassade.
Nach Seidel, Lustschloß Schleißheim.

dem Bereich der Möglichkeit lag. Die Seitengalerien in den Flügeln sind nur nach dem Garten hin offen und in Haustein kräftig und eindrucksvoll behandelt.

Im Frühjahr 1700 waren die Vorbereitungen so weit getroffen, daß man mit dem Schloßbau beginnen konnte.

Ziegel, Marmor, Stein und Holzwerk waren angefahren, die nötigen Arbeiter und Handwerker angeworben, Steinmetzen bis aus Lucca in Italien am Platze. Da wurde aus unbekannten Gründen am 26. Juni 1700 zum ersten Male die Einstellung aller Arbeiten befohlen, kaum nachdem sie begonnen hatten. Doch wurde der Kabinettsbefehl wieder rückgängig gemacht; aber die größte Eile als Pflicht auferlegt. Von allen Seiten rückte dunkles Kriegsgewölk am Himmel auf. Mochte es kosten was es wolle, der Bau mußte, wenn auch notdürftig, unter Dach. Vieles wurde bei diesem gehetzten Tempo versehen. Der Unterbau zeigte Mängel, die Fundamente waren nicht tief genug gelegt, Aufschüttungen und schwierige Ausbesserungen wurden notwendig. Man umgab das Schloß mit einer Terrasse, indem man das Niveau des umliegenden Terrains durch Aufschüttung erhöhte, um wenigstens gegen Regen, Wasser und Winterfröste gesichert zu sein. So sehr wurde das Tempo beschleunigt, daß es wirklich in letzter Stunde noch gelang, den Bau fertigzustellen.

Als im Juli und August die Unglücksschlachten geschlagen wurden, die den Kurfürsten zur Flucht zwangen, da fanden die Österreicher bei der Okkupation Münchens in Schleißheim einen eben fertig gewordenen Schloßbau vor, freilich ohne Innenausstattung, den sie sogar zu erhalten und gegen Verfall zu schützen sich zur Pflicht machten. Seit dem Tage, an dem Zuccali die Schlüssel der Bauhütte an die österreichische Administration ausgeliefert hatte, ruhten die Arbeiten mehr als zehn Jahre. Alle Träume Max Emanuels, an denen seine zweite Gemahlin, die polnische Königstochter, keinen geringen Anteil hatte, waren zerronnen. Schleißheim war eine halbvollendete Schöpfung, die eine frühe Ruine werden sollte. Zuccali selbst konnte dem Verfall nicht Einhalt tun (Abb. 86 u. 87).

Im wesentlichen hatte er die Grundzüge des Baues sogar schon im Innern festgelegt. Die große Vorhalle im Parterre, wahrscheinlich auch das Treppenhaus, waren gewiß sein Werk. Offenbar fand sein Nachfolger Effner hier gegebene Verhältnisse vor, in die er als Dekorateur sich einzupassen hatte. Die Decke der Vor-

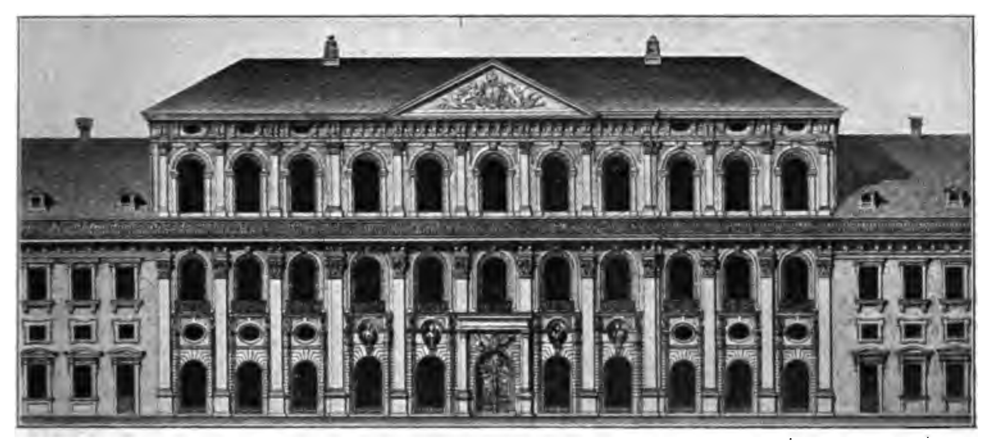


Abb. 85. Schleißheim. Westfassade.
Nach Seidel, Lustschloß Schleißheim.

halle, fünfzehn Flachkuppeln zwischen Korbbogen ist schwer und lastend. Ihr fehlt die freie Leichtigkeit, die man in einem Landschloß erwarten durfte. Freilich ist der Eindruck des hohen Treppenhauses nach dem Durchschreiten der Eingangshalle um so überraschender und nachhaltiger. Man darf also wohl eine beabsichtigte Wirkung annehmen, eine Dämpfung und Steigerung des Raumeindrucks, wie sie der Barockarchitekt gern nebeneinanderstellte und Baltasar Neumann in Würzburg auch mit Glück benutzt hatte.

Der Originalplan Zuccalis im Münchner Reichsarchiv gibt den Beweis, daß die Verteilung der Räume zum mindesten im Erdgeschoß durch ihn vorgenommen wurde, wahrscheinlich ist man aber auch im Hauptgeschoß von seinen Grundlinien nicht abgewichen. Zu ebener Erde sind neben der großen Vorhalle (Abb. 88) nur wenige Säle erübrigt; mehr als Dreiviertel des Raumes wird durch Treppe und Halle aufgebraucht. In den Flügeln sind gleichmäßig je ein Wohnappartement, aus mehreren Zimmern bestehend, vorgesehen. Etwas gewaltsam wird in den rechten Flügel noch eine Kapelle eingezwängt.

Im Hauptgeschoß bilden der große Saal vor der Treppe, der Viktoriasaal und die lange Ahnengalerie ein zusammengehöriges Ensemble von Repräsentationsräumen. Rechts und links davon je eine Folge von Vor-, Empfangs- und Schlafzimmer für

den Kurfürsten und die Kurfürstin, mit der Aussicht auf den Garten zu, nach rückwärts durch Nebenzimmer für Gefolge und Dienerschaft vervollständigt. Über die Plattformen der Arkaden führt der Weg zu den Eckpavillons.

Die Verteilung der Räume ist die typische der großen Paradeschlösser. Effner fand wohl kaum Grund, dem Kurfürsten Änderungen vorzuschlagen, wenn nicht etwa gerade für die Einfügungen von Nebentreppen und kleinen Nebengelassen, die den inneren Verkehr im Hause, namentlich für die Dienerschaft erleichtern sollten. In Paris hatte man in den letzten Jahren gerade hierin große Forschritte für die bequeme und praktische Inneneinrichtung gemacht. Effners selbständige und zugleich prächtigste Arbeit ist die Dekoration des Treppenhauses, der Vorhalle mit den kleinen Sälen dahinter und der großen Staats- und Prunkräume im Hauptbau (Abb. 89). Außergewöhnlich reich und voll ist die Stuckierung, ein glänzender Beweis für die erfinderische Phantasie des bayerischen Architekten, wie für seinen feinen Geschmack, der durch Pariser Meister gebildet, doch nicht seine kräftige Ursprünglichkeit eingebüßt hat. Er hat nicht in einem Wurf das Ganze geschaffen. Über fünfzehn Jahre, bis in den Anfang der Regierung Karl Alberts, erstrecken sich die Arbeiten. So

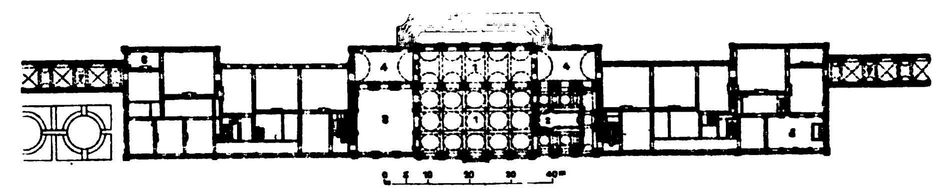


Abb. 86. Schleißheim. Grundriß des Erdgeschosses.
Nach Streiler, Schleißheim und Nymphenburg.

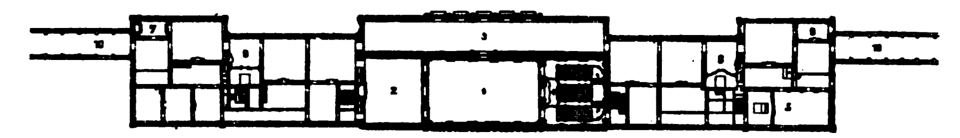


Abb. 87. Schleißheim. Grundriß des oberen Stockes.
Nach Streiler, Schleißheim und Nymphenburg.

ist deutlich eine innere Entwicklung zu erkennen, deren Ziel das Leichte, Elegante und geistreich Freie ist, jener Punkt in der Auflösung und Unabhängigkeit des Ornaments, an dem Cuvilliés einsetzt, als er in den Reichen Zimmern und in der Amalienburg Effners Erbschaft antritt. Wie schmiegsam auch Effner ist, wie feinfühlig er sich dem eiligen, durch die Mode beschleunigten Entwickelungsgang der Pariser Dekorateure anpaßt, so kann er doch über die Grundlage seines künstlerischen Denkens nicht hinaus, die durch Blondel und die Pariser Akademie gelegt wurde. Die Hochschule aller Baukunst lehrte im strengen Geiste Palladios. Durch die klassische Regel hatte sie ihre Stellung behauptet und auf ihr beruhten die großen Traditionen der national-französischen Schule seit der großen Louvrekonkurrenz, in der Bernini unterlag. Effner ist, wie sein Lehrer Blondel, gemäßigt, fast akademisch gemessen im Gesamtentwurf für Wände und Plafonds (Abb. 90). Aber innerhalb der großen Hauptmotive gestattet er sich im einzelnen, in der Führung der Flächen, in der Behandlung des Ornamentes, in Linie und Körper der Zeichnung einen Reichtum der Erfindung, der ohnegleichen ist. Auch in der Reinheit und Schönheit der Motive ist er bewundernswert. Im Treppenhause und im Viktoriensaal (Abb. 91) zieht er die Vollplastik stark heran. Atlanten, Genien, Viktorien, Putten — ein geschmeidiger Schlag kräftig-eleganter Figuren, meist von Dubut — tanzen, schweben und balancieren

auf den Gesimsen und Decken. Natürlich erinnert das System der Dekoration vor allem an Versailles. Aber nie in dem Grade, daß von bequemer und ergebener Nachbetung gesprochen werden könnte. Ist doch auch zuviel Italienisches untermischt. Anderes mutet ganz eigenartig bayerisch an. Wer will hier die Rechnung, was selbsterfunden oder glücklich nachempfunden ist, sauber durchführen bei einem Arbeiterpersonal, das aus Italienern, Franzosen und Deutschen bunt zusammengewürfelt war und oft unter dem Antrieb des ungeduldigen Bauherrn Werkstücke abliefen mußte, die vom leitenden Architekten vielleicht nicht immer genügend ausgeglichen waren? Die Gesamtwirkung ist aber doch geschlossen und persönlich eigenartig, und das ist das volle Verdienst Meister Effners. Wie prächtig, in der Farbe ist auch die bunte Marmortreppe in dem weißen Stiegenhause. (Erst König Ludwig I. hat die vorhandenen Materialien benutzt und die anfangs in



Abb. 88. Schleißheim. Vorhalle.

Stuck und Holz ausgeführte Treppe in echtem Stein ausführen lassen.) Der große Saal, die Spiegelgalerie, und der Viktoriensaal daneben mit den Schlachtenbildern des Joachim Beich und den Trophäen aus den Türkensiegen hat nicht nur durch die historischen Anspielungen auf Max Emanuels glänzende Waffentaten den Anspruch einer „bayerischen Ruhmeshalle“, mehr noch durch die künstlerischen Großtaten Meister Effners, der in einer Zeit selbstvergessener Bewunderung französischer Kunst Geist genug besaß, in die allgemeine, durch den à la mode-Stil anerkannte Formensprache sein eignes Wesen und sein nationales Temperament hineinzulegen. Der französische Dekorationsstil war das Gegebene, und es ist ein billiges Spiel, ihn jetzt zu verurteilen, bloß weil er französisch war. Ebenso unumgänglich war die Forderung, die neueste Pariser Variante in Form und Geschmack zu treffen. Bauherr, Stil und Mode verlangten einen hohen Grad der Selbstentäußerung (Abb. 92).

Und doch gelang es Effner, eine feine persönliche Note in seine Arbeiten hineinzubringen, die auch von dem Fürsten anerkannt wurde. Denn gerade im Laufe der Schleißheimer Bauten stieg Effners Ruhm von Jahr zu Jahr.

Männer der verschiedensten Herkunft und Begabung standen ihm bei seinem Werke zur Seite. Die wichtigste Arbeit hatten die Stuckateure. Ein Franzose, Charles Dubut, der von Warschau aus den Diensten des Polenkönigs nach München berufen war, stand an erster Stelle. Im Stiegenhause, im Viktoriensaal, in der Galerie sind von ihm die meisten Atlanten, Sphinxe und Kapitäle geliefert worden. In den ersten Jahren hatte er alle Hände voll von Aufträgen, später, als der leichte, graziöse Stil des Rokoko aufkam, war er von jüngeren Talenten verdrängt und bald vergessen worden. 1737 ist er mit seiner Familie so tief im Elend, daß er schon vermeint „vor Hunger und Kummer krepieren" zu müssen. Dubut steckte



Abb. 89. Treppe in Schloß Schleißheim.
Nach Aufleger und Mayerhofer, Schleißheim.

noch ganz in der barocken Dekoration. Auch er hatte, ähnlich wie Effner, die Formfülle und Regelmäßigkeit der Zeichnung nach italienischem Geschmack angenommen und war unfähig, in der späteren Zeit sich dem willkürlichen Spiel des Rokoko anzupassen. Johann Zimmermann aus Wessobrunn triumphierte in den dreißiger Jahren über ihn, als er von Cuvilliés für die Ausschmückung der Amalienburg herangezogen wurde. Jetzt arbeitete er mit Johann Georg Baader, einem Münchner Meister, neben dem Franzosen.

Aus Paris kam im Gefolge Max Emanuels der Bildhauer und Gießer Wilhelm Groff, der die Metallarbeiten für die Zimmer und vor allem die Gruppen für die große Marmorkaskade im Garten lieferte. Er war ein Talent in der Art der Girardon und Bouchardon.

Für Skulpturarbeiten an den großen Vasen auf den Balustraden des Parkes „mit erhebten Figuren und Historien" wird ein Franzose Jacques Villemotte beschäftigt.

Die Deckenmalereien lagen in der Hand des Venezianers Giacomo Amigoni (1675—1752), der von 1717—1725 Zahlungen empfängt. Er komponierte und arbeitete als ein Fapresto wie Tiepolo, nur daß er nicht die brillante Farbe, noch weniger die geniale Virtuosität dieses geistreichsten aller Dekorationsmaler des 18. Jahrhunderts besaß. Im Vorsaal hat er am Plafond den Kampf zwischen Turnus und Aeneas dargestellt, im Viktoriensaal Aeneas und Dido. Auch in den Schlafzimmern des Kurfürsten und seiner Gemahlin, sowie in den Nebenräumen ist er tätig gewesen.



Abb. 90. Schloß Schleißheim. Großer Saal.
Nach Aufleger und Mayerhofer, Schleißheim.

Die Kuppel über der Haupttreppe ist aber von dem Münchner Kosmas Damian Asam ausgemalt. Vulkan schmiedet die Waffen für die Helden des trojanischen Krieges, ist sein Thema, das er in seiner bewährten Gewandtheit, bunt, vielfigurig als theatralische Apotheose behandelt.

In der großen Schloßkapelle hat er den Martertod des heiligen Maximilian dargestellt.

In der Galerie stammen die Malereien von Gottfried Niklas Stuber. Für die Öfen ist der Wiener Bildhauer Antonio Chanewese mit Aufträgen betraut worden.

Auch an Lustheim und den Garten wurde die letzte Hand angelegt. Die Natur allein hatte in der zehnjährigen Verlassenheit und dem öden Stillstand im Stillen weitergeschafft. Alles Wachstum war prächtig gediehen; die Bäume waren breitwipflig und schattig geworden; sie bedurften nur der Scheere und der Richtschnur,

um in breiten Wänden zugeschnitten oder in Pyramiden zugestutzt die kunstgerechte Form des Zopfgartens anzunehmen. Die Lauben und gewölbten Alleen aber, lange Kreuzgänge aus lebendigem Grün, waren so dicht ineinander verwachsen, daß sie keinen Sonnenstrahl mehr durchließen. Nun wurden die Wasserkünste in Betrieb gesetzt und Meister Dominique Girard wurde die Sorge für alle Fontänen, Kaskaden, Brunnen, Teiche, Bassins und Gräben als Ihrer Kurfürstlichen Durchlaucht Fontainier übertragen. Er versprach die Steigkraft des hohen Springwassers von 5 Fuß auf 20 Fuß zu erhöhen. Die große Marmorkaskade, das Prunkstück



Abb. 91. Schloß Schleißheim. Viktoriensaal.
Nach Aufleger und Mayerhofer, Schleißheim.

der Anlage, als point de vue in der Hauptachse des Schloßgeheges, sollte in breiten Massen die Wogen über zwei Fälle werfen.

Lustheim, wo der Fürst im Kleinen zu bauen begonnen hatte, hatte man nicht aus den Augen verloren. Das Schlößchen sollte durch halbrunde Marmorarkaden mit den beiden Pavillons verbunden werden und schon 1701—1704 waren große Summen dafür angewiesen worden. Tatsächlich sind sie dann auch bis zur Hälfte aufgeführt worden; verfielen aber im Laufe der Jahre, als sich die Gunst des Fürsten von Schleißheim abwandte und mußten schließlich abgetragen werden.

Wie hier erwies sich überall, daß das Schloß Schleißheim in seiner ganzen Anlage zu groß war. Der stolze Bau stand nicht in dem richtigen Verhältnis zu den tatsächlichen Mitteln des Hofes. Begonnen wurde er in der Hoffnung auf das reiche spanische Erbe, er wuchs und erweiterte sich, als die Aussicht auf die Kaiser-

krone für den Kurfürsten greifbare Gestalt annahm. Aber der unglückliche Krieg entriß dem Fürsten sein Recht auf die heißumstrittene Erbschaft und ihm selbst erschien nie der Tag, an dem er den Glanz der Kaiserwürde in die prachtvollen Räume seiner Erstlingsschöpfung hatte hineintragen können. So blieb Schleißheim der nie ganz fertig gewordene Landsitz eines Territorialfürsten, obgleich es in sich den Umfang, Raum und Charakter einer kaiserlichen Sommerresidenz trug. Alles war vorbereitet und darauf angelegt, den großen Tag würdig zu empfangen, an dem an Stelle des Kurhutes die deutsche Kaiserkrone in das Wappen eingesetzt werden durfte. Der Schauplatz war instand gesetzt, man wartete nur auf den Hauptakteur, um mit Sang und Klang das Schloß zu füllen und das Spiel zu be-



Abb. 92. Schloß Schleißheim. Schlafzimmer. Mit dem Reiterbild des Velasquez.
Nach Aufleger und Mayerhofer, Schleißheim.

ginnen; das Zeichen wurde nicht gegeben. Max Emanuel starb und es hatte den Anschein, daß die Hoffnung auf den ersehnten Besitz gleich einem Meteor glänzend und lockend am politischen Himmel vorübergezogen und spurlos im Nichts verschwunden sei. Aber plötzlich änderte sich die Konstellation und dem Nachfolger Max Emanuels, Karl Albert, wurde die späte Genugtuung, sich in den Spiegeln der herrlichen Galazimmer als Deutscher Kaiser zu betrachten. Doch er war ein müder Mann und die hehre Krone lastete auf ihm wie eine Bürde. Denn er trug nicht die Macht in Händen, die sein Zepter gewichtig und sein Schwert stark gemacht hätte. Eine wunderbare Fügung ließ den Traum des stolzen Bauherrn von Schleißheim doch noch Wirklichkeit werden, wenn auch nur für kurze Zeit. So geschah es, daß in der Ahnengalerie des schimmernden Schlosses ein deutscher Kaiser an den langen Bildnisreihen seiner Vorfahren den Schatten einer Würde vorüberführte, um die so mancher von ihnen mit starkem Willen und stolzen Gaben

gekämpft hatte. Das kleine Versailles auf der stillen Hochebene Bayerns sah auch das Schauspiel deutscher Kaiserherrlichkeit, für das es sich prunkvoll ausgestattet hatte. Aber die Wände hallten nicht wieder von dem jubelnden Zuruf deutscher Fürsten und man hörte nicht den Waffenlärm eines starken Heeres, das den Träger des höchsten Amtes beschirmt und sein Ansehen behauptet hätte. Als ob der Traum, den ein kühnes Herz ungeduldig unter den schattigen Bäumen des Parkes und in den langen Saalfluchten des Schlosses oft mit sich herumgetragen, von den lachenden Künsten nur zu ihrem eigenen Spiel realisiert worden wäre, so wirkungslos und ohne politische Bedeutung schwanden die Tage dieses Kaisertums dahin. Die Künste allein waren dem langsamen Schritt der Politik vorausgeeilt und hatten den triumphierenden Bau mit Feenhänden errichtet. Die Künste waren geschäftig ans Werk gegangen, ehe die Logik der Tatsachen den Befehl gegeben hatte. Ohne ihr Geheiß aber treten sie nie in das wirkliche Dasein und walten nur im Reich der



Abb. 93. Schloß Nymphenburg. Stadtseite. Nach einem Stich von M. Diesel.
Nach Streiter, Schleißheim und Nymphenburg.

Träume. Schleißheim war auch nur ein Traum, leuchtend und schön, aber doch vom ersten Tage an, als Maurer und Zimmerleute ihre Hantierung begannen, dazu bestimmt, gleichsam in der Welt des Scheins zu entstehen und zu bestehen. Ein Lustschloß war es und hieß es. Was die Lust einer Generation ist, ist es nicht mehr der folgenden. Und so vererbte Geschlecht auf Geschlecht den kostbaren Besitz oft als eine Last, selten als ein bewohnbares Heim. Als ob diese Schöpfung hochfliegender Träume niemals auf dieser Erde hätte Wurzel fassen können, stand es da — ein schnell verfallendes Denkmal stolzer Hoffnungen. Aber was die Kunst einmal in ihrer ungehemmten Schöpferkraft hat hinstellen dürfen, ist doch von unzerstörbarer Wirklichkeit, selbst als Ruine. Die alles konservierende Pietät des 19. Jahrhunderts hat sich nun auch dieses Märchens bemächtigt und es stilgetreu ausgeputzt und wieder hergerichtet. Und um dem Bau einen Zweck zu geben, hat ihn Regierungsweisheit der Kunst, deren Patenkind er von Anbeginn war, zurückgegeben und zum Museum gemacht.

Vielleicht wäre Schleißheim auch trotz des spanischen Erbfolgekrieges und aller

späteren Wirren eher vollendet worden, wenn nicht die Finanzkraft des Hofes fast gleichzeitig für eine zweite große Schöpfung, das Schloß Nymphenburg (Abb. 93), angespannt worden wäre.

Beide Schlösser wechselten ab in der Gunst des Wittelsbachischen Hauses, bis Nymphenburg durch seine Stadtnähe das stolzere Schleißheim ganz verdrängt hat.

Nymphenburg war noch eine Schöpfung Ferdinand Marias und Adelaides von Savoyen. Der Kurfürst hatte aus Freude über die Geburt eines Erbprinzen, des nachmaligen Max Emanuel, seiner Gemahlin dieses Landschloß „ins Kindbett" geschenkt, das nach dem Vorschlag der Großmutter Christine von Savoyen in Turin den Namen Nymphenburg erhalten sollte.

Einige kurfürstliche Besitzungen zwischen Neuhausen, Pasing, Pipping und Menzing wurden durch Ankauf benachbarter Güter zu einer ansehnlichen Liegenschaft abgerundet und durch einen Schloßbau zu einem Landsitz ausgestaltet. Zwischen der bayerischen Kurfürstin und ihrer italienischen Mutter entspann sich nun eine eifrige Korrespondenz über Baupläne, Einrichtungen des Hauses und Wahl des Künstlers. Das Projekt des von Turin aus empfohlenen Grafen Castellamonte, der in der stark bewegten Manier des Guarini gearbeitet zu haben scheint, wurde von Adelaide nicht angenommen. Sie hielt sich an den Baumeister der Theatinerkirche, den Bologneser Architekten Agostino Barelli († 1679), der einen ansehnlichen Hochbau, einen wirklichen Palazzo, entwarf und auch zur Ausführung übertragen erhielt. Es war ein einfacher, fünfgeschossiger Bau, ohne Pilastergliederung, durch glatte Gurtgesimse geteilt, der als einziges Schmuckstück auf der Stadtfront eine zweiflügelige Treppe aufwies, der eine ebensolche auf der Gartenseite wahrscheinlich von Anfang an entsprochen haben mag. Der Stich von Michael Wening, 1665, zeigt die nächste Umgebung der „Villa", eine kleine Kapelle, ein Stallgebäude und mehrere Scheunen und Wirtschaftsbauten, die zur Schwaige gehörten. „Schwaige und Lusthaus Nymphenburg" waren also recht primitiv angelegt im Vergleich zu der mächtigen Front von 660 m, die das Schloß heute aufweist. Nur die regelmäßigen Linien der Buchsbaumeinfassungen im Garten an der Rückseite, die steigenden Wasserstrahlen der Fontänen und der kleine Arkadenbau zeigten an, daß der giardinetto im kunstgerechten italienischen Geschmack angelegt war, ungefähr in der Größe des Parterre im jetzigen Park.

Die ganze Anlage hielt sich also ungefähr in den Grenzen von Lustheim, das der Ausgangspunkt der Schleißheimer Bauten war. Ganz ähnlich und fast gleichzeitig trat nun auch für Nymphenburg eine Periode umfangreicher Erweiterungen und Verschönerungen ein, als Max Emanuel und seine zweite Gemahlin, eine Polin, von Brüssel aus für Schleißheim Riesenprojekte nach dem Maßstab von Versailles machten. Damals wurde Nymphenburg „modernisiert", Wasserkünste, Parkanlagen und Annexbauten an dem Adelaidenstock entstanden, Eckpavillons, die mit offenen Arkadengalerien verbunden wurden — kurz, es war dasselbe Programm, das Zuccali und Effner für Schleißheim aufstellten und durchführten. Seit 1702 war man am Bauen unter Leitung von Giov. Ant. Viscardi, der unter Barelli am Theatinerkloster beschäftigt war und als selbständiger Architekt neben der Dreifaltigkeitskirche vor allem die Klosterkirche von Fürstenfeld-Bruck errichtet hatte.

Der Krieg gebot allen weiteren Bauten Einhalt. Nach der Rückkehr aus Compiègne verzichtete der Kurfürst auf seine italienischen Baumeister und unterstellte auch Nymphenburg der Oberleitung von Joseph Effner. Die Front wurde nur noch durch zwei weitere Flügelbauten erweitert, indem auf der einen Seite die Schwestern von Notre-Dame in Paris und gegenüber Kavalierwohnungen untergebracht wurden. Schon damals war der ganze Gebäudekomplex in der einfachen Putzverkleidung gehalten. Die gleichzeitigen Kupferstiche weisen allerdings schöngezeichnete Fassaden auf, doch blieben sie Entwürfe auf dem Papier. Der Adelaidenstock allein

wurde durch eine Pilasterordnung ausgezeichnet, die die drei oberen Stockwerke zusammenfaßt und dem Mittelbau mit dem stattlichen Festsaal eine überragende Rolle vor den Flügeln sichert (Abb. 94).

Fast bescheiden, jedenfalls ländlich schlicht war die Architektur der Schloßbauten. Aber die weite Anordnung der Gebäude im Halbkreis um das große Brunnenbecken wirkt doch auch heute imposant. Auf diesem weiten Platz wäre jede Höhenentwickelung der Architektur unansehnlich geblieben. Aber der Architekt der Barockzeit, der über Bauten, Gärten und Wasseranlagen als unumschränkter Herr disponierte, verzagte auch vor solcher Aufgabe nicht. Schon im Städtebau hatte er lernen müssen, Riesenplätze mit der Architektur zusammenzustimmen und durch sie zu beherrschen. Der weite Raum jedoch in der freien Landschaft, vor großen Wasserflächen und auf der Höhe des Hügels war als Maßstab und bestimmender Faktor in die Rechnung architektonischer Kompositionen erst durch die Villenbauten der römischen und genuesischen Nobili eingeführt worden. Durch Breitenentwickelung ließ sich hoffen, am ehesten der Schwierigkeit zu begegnen. Tatsächlich

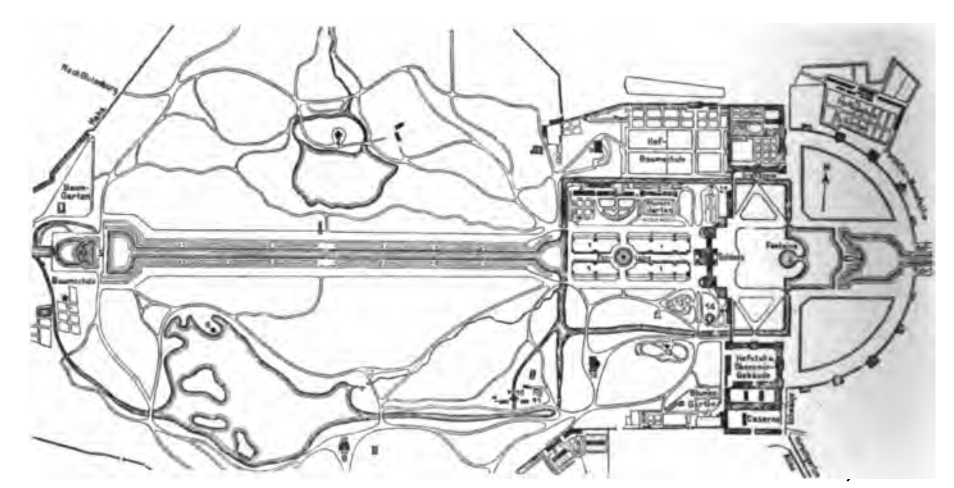


Abb. 94. Nymphenburg. Lageplan.
Nach Streiter, Schleißheim und Nymphenburg.

ist die Umspannung des offenen Raumes mit zusammenhängenden Flügelbauten, Pavillons, Stallungen und Mauern, die im weiten Halbkreis angelegt sind, ein einfacher und doch großartiger Ausdruck für den Hauptgedanken aller Barockschlösser, nirgends, weder in Hof und Garten, noch an der Zufahrt und dem Gelände vor dem Schlosse den Zufall der natürlichen Situation und die sich selbst überlassene „freie Natur" eindringen zu lassen. Der Architekt mußte im weiten Umkreis um das Schloß herum Herr bleiben und sein von der Kunst kultiviertes, d. h. wohlgegliedertes und gepflegtes Gebiet womöglich durch eine hohe Mauer von der Welt da draußen abtrennen und einfrieden. Noch kannte man nicht die Begriffe der „Landschaft" und der „Natur", mit der man die Architektur in Einklang gebracht hätte, sondern man zwang umgekehrt die Natur mit ihrem Baumwuchs, ihren Wiesen und Bächen in ein Liniensystem, das von der Kunst entworfen wurde. Aber dieser von dem Schloßherrn und seinem Baumeister beherrschte Bereich wurde immer größer und ausgedehnter. Alles wuchs in die Breite und Weite. Eine Abneigung gegen die Höhenentwickelung setzte sich mit dem Eigensinn der Mode fest und wurde zur tyrannischen Sitte bei allen Schlössern, Chateaux und Hotels. Bei Hofe war es ein Gebot der Etikette geworden, daß der Fürst nicht

Treppen steigen und niemand über ihm in einem zweiten Stockwerk wohnen dürfe. War eine solche Vorschrift bei Stadtbauten eine fast unüberwindliche Baueinschränkung, so gab sie andrerseits auf dem flachen Lande dem Baumeister Gelegenheit zu ganz neuen künstlerischen Wirkungen, indem er den massiven Baukörper des alten Burgschlosses (chateau, palazzo) auflöste und in einstöckigen Flügeln und um weite Plätze verteilte. Ihm kam dabei zu statten, daß die langen, meilenweiten Kanäle zur Speisung der Wasserkünste mit ihren schnurgeraden Linien, die durch Baumalleen verstärkt wurden, schon im weiten Umkreis der Landschaft energische Direktionen auf das Schloß hin abgaben (Abb. 95).

Die Inneneinrichtung des Schlosses entspricht im wesentlichen der einfachen Haltung der Fronten. In buntem Wechsel folgen Rokokoräume, ältere Barockgemächer, bürgerlich schlichte Empirezimmer mit Mahagonimöbeln und grünen Ripsbezügen, schließlich auch Salons und Boudoirs in modernster Ausstattung. Nymphenburg ist niemals ein Museumsschloß gewesen; ununterbrochen ist es von



Abb. 95. Schloß Nymphenburg. Gartenseite.
Phot. Würthle & Sohn.

der fürstlichen Familie bewohnt geblieben und hat deshalb von Mode und Geschmack aller Zeiten viel angenommen. Nur der große Hauptsaal im Adelaidenstock glänzt unversehrt in dem ursprünglichen Schmuck. Die Wandgliederung durch hohe Pilaster mit breitem Gesims mag wohl noch auf Barellis Zeiten zurückgehen. Aber die Stukkierung ist erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts hinzugekommen. Sie ist mäßig in ihrem Wert, festlich und heiter, aber weder in der Form, noch in der farbigen Stimmung elegant. Auch das Rokoko, diese sprühende, blendende und aller Regel spottende Dekoration ist schließlich auf eine vulgäre und hausbackene Alltagsstimmung zurückgesunken. Sie war ein Instrument, das nur in der Hand eines feurigen Künstlers seinen vollen Klang gab. Ein immer wieder neu erwachendes Erfindertalent konnte dies Thema, das ganz im Impromptu und in der Improvisation seine Quellen hatte, allein behandeln und erschöpfen. Wie keine andere Ornamentation widerstrebte es dem Prinzip und dem Schema. Aber schließlich fanden sich überall tüchtige Kräfte, die die markantesten Motive erlernten, sie kombinierten und auf eine schulgerechte Melodie zusammenstimmten. In diese Gattung gehört die Dekoration des Musiksaales in Nymphenburg. Joh. Bapt. Zimmermann, der Wessobrunner Stukkator, hat hier seine letzte Arbeit zurückgelassen, 1756—1757.

Er hat sich ganz in das Formenwesen des Rokoko eingelebt. Überall bringt er das Rocaille in Soprapoften, in Bilderrahmen und in der Deckenornamentation an, aber in einer etwas massiven Ausdrucksweise. Es fehlt Geist und Witz. Ob nicht Meister Effner und Cuvilliés den Kopf geschüttelt hätten? Ein Franzose oder richtiger ein Pariser hätte diese Derbheit als provinzial empfunden. Zimmermann ist wirklich etwas schwer in seiner Sprache. Aber gerade in solchen Dekorationen wird man die charakteristischen Merkmale des bayrischen Rokoko nachweisen können. In Zeichnung und Arrangement ist alles gut und richtig, tadellos. Die sämtlichen Figuren und Formen, die in der Stuckornamentation und der Freiplastik, namentlich in der Porzellanfabrikation, sich eingebürgert hatten, das Rocaille, Muschelwerk, Netzfüllung, die Phantasiefauna sind stilgetreu verwendet, aber etwas kräftig gezeichnet und gerade in den signifikanten Eigensinnigkeiten allzu stark aufgetragen. Vielleicht ist das die Schuld von Gehilfenhänden. Jedenfalls ist an der Musikempore die Form zarter und die Erfindung verständiger. Leider hat der Maler der Fresken seine Aufgabe auch etwas allzu flüchtig behandelt. Die grellfarbigen Plafondfresken und die eingerahmten Bilder an den Langseiten entsprechen nicht den technischen und künstlerischen Anforderungen, die die Asam und Knoller damals spielend erfüllten. — In den beiden Galerien nach Nord und Süd zu Seiten des Mittelsaales sind eine größere Anzahl Bilder der Wittelsbachischen Landschlösser und Lusthäuser, Berg, Dachau, Fürstenried und anderer Villeggiaturen in die Wand eingelassen.

Immer wieder ist in den Rokokoschlössern die Flucht der Paradesäle der luxuriöse Schauplatz für Bälle, Empfänge, Diners und große gesellschaftliche Spiele und Feste. Die Monotonie des Glanzes stumpfte indessen schnell ab und in den großen Sälen fand sich die „Lust" nicht ein, die hier doch zu Hause sein sollte. Die Jagd nach dem Vergnügen gewährte in den Riesenräumen keinen Genuß mehr. Und so suchte man die guten Geister der heiteren Laune und inneren Befriedigung in winzigen Puppenhäusern mit nur wenigen kleinen Zimmern, die gleich einem Spielzeug verwöhnter Glückskinder im Parke versteckt lagen. Jedes war ein Idyll, ein lustiger Einfall, keins dem andern gleich, alle Phantasiebauten fürstlicher Launen. Ein Zug ist ihnen aber allen gemeinsam. Sie sind ohne einen erkennbaren, praktischen Zweck entstanden. Wenn auch die Badenburg eine Therme sein soll und die Amalienburg ein Hochstand für die Fasanenjagd und ein verzaubertes Jagdschlößchen, so ist doch das tändelnde Spiel und der phantastische Zeitvertreib so unverkennbar Sinn und Absicht dieser Pavillons und Burgen, als ob sie ein gutmütiger Zauberer für einen Märchenprinzen hätte entstehen lassen, just da es ihm einfiel, seinem Liebling einen besonders netten Spaß zu bereiten. Sie streifen nur an die Wirklichkeit, sie sind Traumschöpfungen und es war nicht die Baukunst mit ihren ernsten Regeln und strengen Fragen nach Zweck und Bedürfnis, die sie errichtete, sondern der künstlerische Spieltrieb geistreicher Köpfe, die zuviel Muße hatten, um nicht auch diesen Nippes der Architektur die Eleganz und Schönheit zu geben, die sonst nur den Werken der „großen" Kunst gewidmet werden. Ja, die zartesten Geister der Rokokophantasie haben hier ihre niedlichsten und zierlichsten Erfindungen zusammengetragen und es ist eine Gewißheit der Kunstgeschichte, daß die Krone aller Rokokodekoration in der Amalienburg (Abb. 96) des Nymphenburger Parkes zu finden ist.

Selbst in Frankreich hat das 18. Jahrhundert keine Schöpfung von diesem Wert hervorgebracht. Nicht im Geburtslande hat dieser Stil seine höchste Vollendung erhalten, sondern in der Fremde an einem der deutschen Höfe, auf die die französischen Meister mit einer unverhohlenen Geringschätzung herabzusehen sich gewöhnt hatten. Und doch haben die Parisiens de Paris auch in ihrem fruchtbarsten Werke keine solche Fülle quellfrischer, sprudelnder Formphantasie ausgeschüttet, wie Meister

Cuvilliés in der Amalienburg. Sie waren akademisch zu gut erzogen, um allen Witz und Geist, all ihr Bestes und Feinstes auf eine Karte zu setzen. Sie waren stets darauf bedacht, die schönsten Blüten ihrer Kunst klug und berechnend herauszuheben und ins rechte Licht zu setzen. Aber Cuvilliés hat wie in einem Rausch die aufs höchste angespannte Schaffenskraft seines Genies in einem einzigen Augenblick hervorquellen lassen, als wollte er den Triumph seines Lebens mit dieser Schöpfung allein erreichen, die doch nur ein Spielzeug fürstlichen Raffinements war.

Die Amalienburg ist ein kleiner einstöckiger Bau von überaus einfachem, aber vollendet geschlossenem Grundriß. Um einen achteckigen Mittelraum, den Festsaal, legen sich zu beiden Seiten nach der Front zwei Kabinette von kleinen Verhältnissen, nach der Rückseite zwei bescheidene Gelasse für Dienerschaft und Jagdgerät. Auf der umgitterten Plattform über dem Mittelsaal ist ein freier Hochstand eingefriedet, von dem aus die hohe kurfürstliche Jägerin auf die Fasanen schoß, die in Gehegen und Bruthäusern in der nächsten Nähe des Schlößchens gehalten wurden. Nach der Jagd, vornehmlich nach den langen und aufregenden Parforceritten im Forst, liebten es die Herrschaften, in dem blauen Spiegelsaal zu soupieren. Die Türen standen offen, wenige Stufen führten zu den Beeten, die aus tausenden von blühenden Pflanzen den weichen Blumenduft ausatmeten. Hohe dunkle Laubwände, von der Schere des Gärtners schnurgerade beschnitten, umgaben das versteckte Jagdhaus, und schützten das paradiesische Gehege, in dem die abgeschiedene und ganz entrückte Einsamkeit durch keinen Mißklang gestört werden durfte. Nun genoß der Kurfürst mit den Nächsten und Vertrauten seines Gefolges die Stille und Intimität des kleinen Kreises. Die Tafelrunde saß um den ovalen Tisch und das rötliche Licht der Wachskerzen strahlte durch die hohen Scheiben auf die abenddunklen Wiesen und Beete. In den Kristallen der venezianischen Lüster bricht sich der warme Schein, aus den glatten Spiegeln über den reichen Trumeaus wird er tausendfältig reflektiert. Flimmernd und gleißend zieht er über die silbernen Schnitzereien der Wände und die zierlichen Ranken und Gewinde, die bis zum Plafond aufsteigen. Er umspielt die geschmeidigen nackten Körper der Putten, Nymphen und Amoretten, die auf den Gesimsen tanzen und schweben, er funkelt in dem rinnenden Wasser der Fontänen und Quellen, mit denen die Stuckdekoration der Plafonds phantastisch belebt ist. Überall, an all den scharfgeschnittenen und kantigen Formen der versilberten Ornamente blitzt es auf und das Kerzenlicht setzt sich mit seiner sanften Wärme an dem kalten Grundton des blauen Saales erst recht in Wirkung. Es müssen Gefühlserregungen von höchster ästhetischer Feinheit gewesen sein, denen sich das vom Genuß fast erschöpfte Geschlecht hingab. Mit den zartesten Mitteln der Illusion wehrte es die harte Wirklichkeit ab, die unbekannt und ungefragt draußen vor den Mauern des riesigen Parkes lag. Diese Menschen lebten, solange sie das Spiel freute, in einer Welt des entzückendsten Scheines. Und wie bei jedem Märchen aus alten Zeiten ist das erstaunte Weltkind von heute durch all den Glanz, der über die Schlösser und Gärten, die Säle und goldenen Tafeln gebreitet ist, viel tiefer ergriffen als der Märchenprinz, dem die Wunderwelt gehört und der natürlich weder vom Strahl der Lichter noch dem Glanz der Schönheit geblendet wird (Abb. 97).

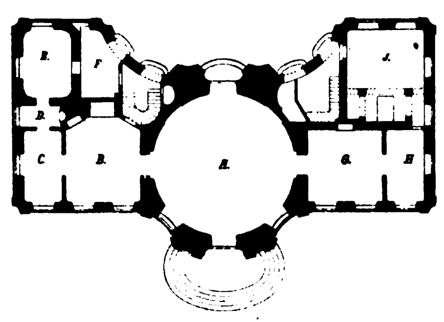


Abb. 96. Amalienburg. Grundriß.
Nach Aufleger und Trautmann, Amalienburg.

Urkundliche Nachweise lassen keinen Zweifel, daß François Cuvilliés der Meister der Amalienburg war, als Architekt wie als Dekorateur. Cuvilliés war kein Pariser,

nicht einmal Franzose. Seiner Abstammung nach war er Wallone. 1695 wurde er zu Soignies im Hennegau geboren. Seit 1706 ungefähr ist der Knabe am Hofe von Max Emanuel in Brüssel, er wurde unter die Hofpagen aufgenommen und erhielt eine gute Erziehung, die ihn zum Offizier vorbereiten sollte. Früh schon zeigte sich indessen die außergewöhnliche Begabung des Zöglings für Mathematik und Zeichnen, und sein Interesse für die Lehren des Festungsbaues. Um so sorgsamer wurde seine Befähigung gepflegt, als er für die militärische Laufbahn wenigstens im praktischen Dienst wegen seines zwergenhaften Wuchses untauglich erschien. Der vielversprechende junge Architekt kam im Auftrage und auf Kosten des Kurfürsten zu guter Stunde nach Paris, um dort die hohe Schule der Baukunst durchzumachen. 1720 und 1721 können wir ihn in der Weltstadt nachweisen.



Abb. 97. Die Amalienburg.
Nach Aufleger und Trautmann, Amalienburg.

François Blondel soll unmittelbaren Einfluß als Lehrer auf ihn gehabt haben. Ob Robert de Cotte, der Direktor der Académie royale de l'Architecture, sich eingehend mit Cuvilliés befaßt hat, wissen wir nicht. Aber es läßt sich wohl annehmen, daß er den Schützling des baulustigen bayrischen Kurfürsten besonders im Auge behielt, zumal Rob. de Cotte mit dem Bruder Max Emanuels, dem kurtrierischen Kurfürsten Joseph Clemens, wegen der Bauten in Bonn und Poppelsdorf in dauernden Beziehungen stand. Aber Cuvilliés empfing nicht nur auf der offiziellen Akademie die für seine Zukunft entscheidenden künstlerischen Eindrücke. In Pariser Hotels und vornehmlich im Palais royal wagten sich gerade damals die ersten Regungen jenes Stiles ans Licht, der in den folgenden Jahrzehnten die Mode und den Geschmack ganz Europas beherrschen sollte. Im Anfang der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts hatten Meister Oppenort und Meissonier ihre geistreichen Dekorationen, die den offiziellen Schulregeln der Akademie und dem vom König sanktionierten großen Stil mit jeder Linie Hohn sprachen, schon aus-

führen dürfen und ein Teil war schon publiziert. Die Überraschung aller Fachleute war groß und Cuvilliés stand gewiß auch unter dem nachhaltigen Eindruck des Ereignisses.

War schon in den starken schwellenden Formen des Barockstils und seinen Dissonanzen zwischen stützender Kraft und getragener Last ein gesteigertes Leben zum Ausdruck gekommen, so hatte es sich doch noch mit dem alten aus der Antike ererbten Kanon der Tektonik: der Säule, dem Pilaster, der Konsole und dem Gebälk, also lauter konstruktiven Formen behelfen können. Nun aber tritt die „Auflösung" ein. Der neue Stil hat nur ein Rahmenwerk an Stelle der Konstruktionsglieder und zwar in der bewegten Form des Vegetabilischen, als Pflanzenstengel, Baumstamm, als rankendes und kletterndes Gewächs und überall mit dem stilistischen Bestreben, die Triebkraft der Pflanze, ihr Wachstum in der Kunstform zum Ausdruck zu bringen. In dem Gebälk- und Stützensystem der Renaissance und des Barock handelte es sich um den Eindruck des Stabilen, des Starren und des Beharrens. Nun aber ist das innere Grundgefühl die Geschmeidigkeit, das Spiel, die Bewegung. Hand in Hand mit dieser Tendenz geht eine verschärfte und immer sich steigernde Genauigkeit in der Wiedergabe der Naturform als Blume, Blatt, Stengel, als Wurzel und Wipfel. Die Eurythmie des Ornamentes, die Stilisierung der einzelnen Elemente, etwa des Akanthusblattes, wird aufgegeben und alle Meisterschaft in der Darstellung der organischen Form bis zur Illusion aufgeboten, wobei die eigentliche Aufgabe des Ornamentes, das als Rahmen bei Wandfüllungen, Spiegeln und Decken funktioniert, nur im allgemeinen Linienzuge charakterisiert ist. Es gibt daher bei keiner dekorativen Zeichnung eine funktionelle Grenze, eine organische Trennungslinie, die den Rahmen oder Rand von der Füllung und der Wand scheidet, vielmehr wächst die dekorative Pflanze wie eine wirkliche Rebe mit ihrem Gerank in die Füllung hinein, gleichsam als ob die Schere des Gärtners die Schößlinge und Triebe nicht weggeschnitten hätte.

Statt der stark profilierten Gesimse mit ihren bauchigen Wülsten und massivem Gebälk tritt nun die Guirlande oder die Schlingpflanze auf, aber nicht mehr in dickgewundenen Festons, sondern als freiwachsendes Gewächs. Der Architekt wurde also ganz durch den Dekorateur ersetzt (Abb. 98).

Cuvilliés konnte diese Anfänge in Paris noch miterleben. Seine Eindrücke waren stark und nachhaltig genug, um sie daheim in München selbständig auszubilden. Ihm schlug es sogar zum Guten aus, daß er weit von Paris weg und außer der Zensur der Akademie sich ganz der überquellenden Phantasie seines Erfindergenies überlassen konnte. Seine Entwürfe sind reicher, voller, verschwenderischer und genialer als die der Pariser Architekten. In München durchlief er schnell die einzelnen Stationen der Beförderung bis zum Hofbaumeister, als welcher er mit dem älteren Effner in gleichem Rang stand, 1728. Seine ersten großen Arbeiten sind in den Reichen Zimmern der Residenz zu finden. Da tritt seine sprühende Jugendkraft und seine moderne Geschmeidigkeit in scharfen Kontrast zu der zurückhaltenden Natur Meister Effners. Er behauptet das Feld und führt in die Kunstgeschichte Münchens nach der ruhmreichen Epoche „Effner" eine neue, noch glänzendere Epoche „Cuvilliés" ein. 1734 wird ihm der Bau der Amalienburg von Kurfürst Karl Albert übertragen. Das Schlößchen war für seine Gemahlin, die Kurfürstin Amalie, bestimmt. Konnte den Künstler etwas mehr reizen als der pikante Vorwurf, für eine fürstliche Dame und passionierte Jägerin einen Bau zu errichten, der zwischen Damenboudoir und Jagdhaus die Mitte hielt, der in kleinen Abmessungen den schwelgerischen Reichtum höfischer Ausstattung und die Schlichtheit und Grazie eines Parkhauses umfaßte, ein Bau, halb Pavillon, halb Sommerhaus, ein Nutzbau und doch wieder nur ein Gelegenheitswerk, ein Phantasieschlößchen, ernst gemeint, trotzdem aber spielerisch, eine Zuflucht für köstliche Launen

und goldne Mußestunden, ein kleines Wunder in der wirklichen Welt, ein Gartenidyll aus den Schäferspielen des Theaters und ein Hort der engsten vertrauten Intimität inmitten der Etikette und des intriganten Ränkespieles an einem pompösen deutschen Hofe, der in den riesigen Lustschlössern und ungeheuren Parks ein lautes, zerstreuendes Leben führte. Der Auftrag führte den begabten Meister vor einen Kerngedanken des neuen Stiles, das kleine intime Heim in der Art



Abb. 98. Amalienburg. Gelber Salon.
Nach Aufleger und Trautmann, Amalienburg.

des Landhauses und damit zugleich vor den Quell seiner Begabung. Er reizte ihn zu höchsten Anstrengungen. Schon im Äußeren des einstöckigen Baues wagt Cuvilliés trotz der weißen Putzbehandlung eine feinere Gliederung durch jonische Pilaster und ein glattes Gebälk. Über dem Sims eine zierliche Attika. Im Bogenfelde der Haupttür eine plastische Gruppe, zu beiden Seiten ein studiertes Arrangement von Waffen und Blumen. Kleine Nischen mit Büsten zwischen den Fenstern, graziöse Stuckaturen über den Türen und Fenstern, die „bei aller Ruhe der Gesamtgliederung auch dem Äußeren einen Hauch von Rokokostimmung geben."

Die Innenräume nun sind das Feld, auf dem Cuvilliés das Beste seiner Begabung in ganz spontaner Ursprünglichkeit entfalten konnte. Er war ein Kopf von seltenem Ideenreichtum, und hier bot sich ihm die Gelegenheit, den Kern seiner Natur und die innerste Absicht des Stiles auszusprechen. Wenn sich Individualität und Wille der Zeit bei einer Aufgabe in so harmonischer Weise begegnen, entstehen jene Werke, die, nur für den temporären Zweck geschaffen, sich doch durch alle Zeit behaupten. Nicht an den großen Schloßbauten, noch viel weniger an den kirchlichen Bauwerken liest man die Seele des 18. Jahrhunderts ab, sondern an diesen kleinen

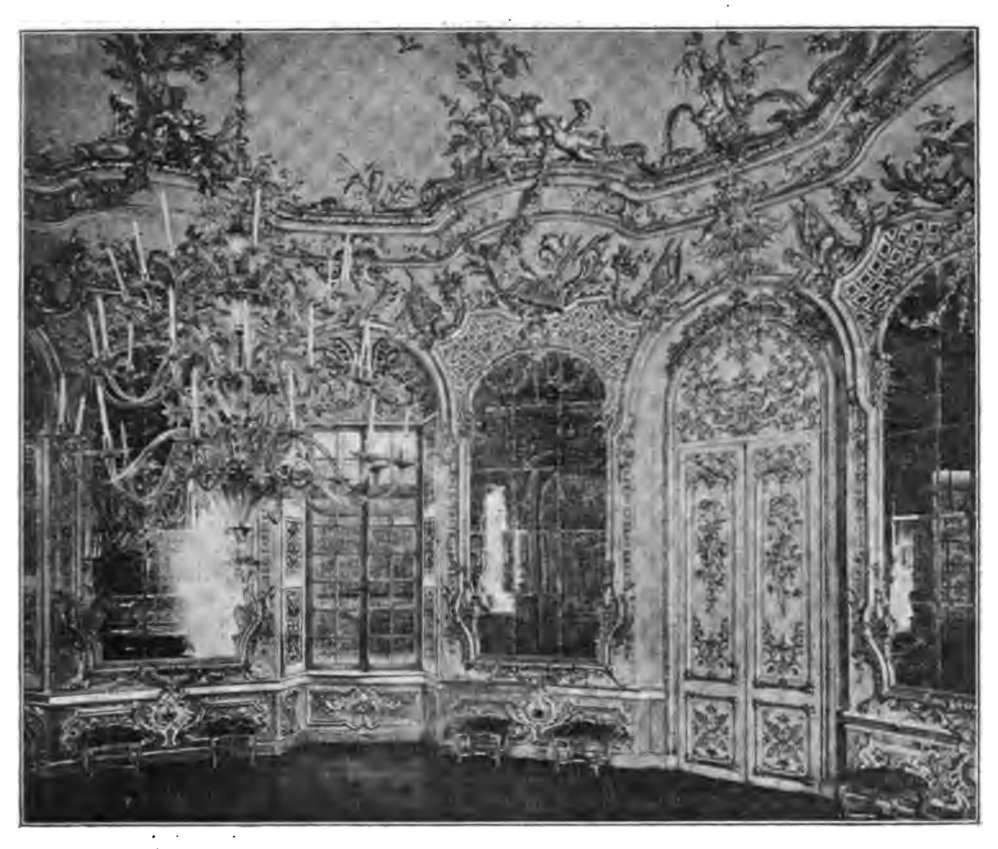


Abb. 99. Amalienburg. Spiegelsaal.
Nach Aufleger nnd Trautmann, Amalienburg.

Zierbauten, sie sind Verkörperungen solcher Gedanken, die sonst unter weniger günstigen Umständen nur Wünsche bleiben müssen. Cuvilliés durfte alles hergeben, was er je ersonnen und geträumt hatte. Überall in den Salons, an allen Teilen der Decke und Wände überrascht er durch neue Einfälle, ohne sich je zu wiederholen. Der Stil verlangte die verblüffende Improvisation, die laufende Kette, an der kein Glied dem andern gleicht. Die tändelnde Grazie, die mühelos mit zierlichen Ideen Ball spielt und nie fehlgreift und niemals ermüdet, war die Muse dieser Kunst. Die verbindliche Heiterkeit des Tanzmeisters, der auf dem glatten Parkett des Salons sicher und leicht hingleitet, ist der stereotype Ausdruck auf den Gesichtern der Kavaliere und Damen jener lustigen Höfe, denen kein Feind so gefährlich war, wie die Langeweile. Drum fühlte sich jeder bei Hofe als maître de

plaisir verpflichtet. Abwechslung, Überraschungen, Intermezzi, das Beschäftigungsspiel der Intrigue und des Liebesabenteuers waren für die große und übersättigte Aristokratie das eigentliche Lebenselement. Keine Hofkabale und Palastrevolution war ihr und ihrem Herrn, dem Souverän, so bedrohlich, als die Monotonie der Alltäglichkeit, die wie ein Gespenst die Gesellschaft auseinandergejagt hätte. Der Witz, das Bonmot, die lustige Fabel und die immer neue und niemals verlegene Gewandtheit der Plauderei gehörten im 18. Jahrhundert zum guten Ton des Cortegiano wie die Universalität des Wissens und Könnens für den Edelmann der Renaissance (Abb. 99).

Unterhaltungsgabe war das beste Talent an dem Musenhofe eines Rokokoschlosses. Auch in der Kunst. Cuvilliés Temperament ging in den Erfindungen seiner Ornamentik wie in einer geistreichen Konversation auf, die gleich einem blitzenden Feuerwerk aufsprüht, glänzend leuchtet und dann wieder still zurückhält, um dem anderen höflich das Wort zu geben. Er erschöpft sich nicht in langatmigen Reden und wohlgegliederten Tiraden. Jeder seiner Entwürfe zeigt die frische, ungeduldige Lebendigkeit eines glücklichen Einfalles. Erstaunlich, wie diese Fülle von Varianten, wechselnden Motiven und originellen Figuren durch Rhythmik zum Organismus gestaltet wird. Nie ist eine höchst komplizierte Partitur mit gleich souveräner Machtvollkommenheit beherrscht worden. Eine vornehme, geschlossene Gesamtwirkung begreift sich sofot beim ersten Eindruck. Sie ist das ganze Gegenteil der undisziplinierten Nervosität, mit der das moderne Temperament Unruhe und Zersplitterung stiftet, wo es beruhigen und zusammenhalten sollte. Ist doch alles nur Illusion, eitel Grazie und eitel Spiel. In jeder Linie und jeder Form quecksilbrige Beweglichkeit und im Ganzen ein vollendeter Rhythmus.

Seit der Renaissance war die Architektur, wenn sie für fürstliche Aufträge und sei es selbst in den Wohnräumen des principe, in seinem studio und dem salotto arbeitete, an ein hochgegriffenes Pathos gewöhnt. Nun zeigt Cuvilliés, daß sich der leichte Ton geschmeidiger Eleganz und lustigen Zeitvertreibs mit der Würde der Repräsentation wohl verbinden läßt, wenn nur Material und Technik den Dekorateur vor dem Verdacht der Charlatanerie schützten. Eine luxuriöse Gediegenheit der Arbeit verblüfft den modernen Kunsthandwerker, der an die Hilfe der Maschinen gewöhnt, kaum begreifen kann, wie die wunderbare Geschicklichkeit dieser Holzschnitzer das kostbare Filigranwerk in einem Zeitraum von wenigen Jahren bewältigt hat, und das alles nur mit der Hand. Freilich war eine solche Leistung nur möglich, wenn die feinfühlige Hand des Handwerkers dem Willen des zeichnenden Architekten bis in die feinsten Kleinigkeiten verständig folgte. Die geschnitzten Panneaux der drei Repräsentationszimmer gehören zu den Meisterleistungen der gesamten Epoche des Rokoko; ebenso die Stuckierungen der Plafonds. Entwurf, Erfindung und Zeichnung sind von höchster Vollendung und in nie erreichter Virtuosität der Materialbehandlung ausgeführt. Ein Münchner Meister, Joachim Dietrich aus der Au, hat als „Schneidkistler" nach Cuvilliés Vorlagen in Holz geschnitzt, und der Wessobrunner Stuckator Joh. Bapt. Zimmermann hat die Arbeiten in Stuck geliefert. Es ist heimische Arbeit. Der Kurfürst genoß hier die Früchte einer klugen Pflege der kunstgewerblichen Geschicklichkeit seiner Landeskinder, deren beste Meister schon von seinem Vater auf die Höhe der Zeit geführt worden waren und einen Ehrenplatz in der Kunstgeschichte Münchens verdienen. Die Berufung ausländischer Meister namentlich aus Paris hatte sich bewährt. Nun konnte der Landesherr auch die virtuosesten Schwierigkeiten in bildhauerischer und Stuckierungsarbeit ruhig seinen Münchner und bayerischen Werkstätten und ihren ausgezeichneten Meistern anvertrauen. Der merkantilistische Grundsatz hatte durch den Repräsentationsluxus wenigstens für das Kunstgewerbe glänzenden Erfolg. Die Meister waren aber nicht nur ausführende Organe. Sie fühlten sich, gleichwie der entwerfende

Architekt, getragen von gemeinsamem Formgefühl und stilsicheren Methoden als selbständige, erfindende Meister. Wie in einem gut eingespielten Orchester bedurfte es nur der klaren und kühnen Leitung des Dirigenten, um jeden einzelnen zum wirklichen Künstler und ihre Gesamtleistung zu wirklicher Harmonie zu machen.

Außergewöhnlich ist die Farbe. Weiß, Gold, Rot bildet die normale Skala aller offiziellen Zimmerdekoration im 18. Jahrhundert, wobei das Weiß überwiegt. Hier ist das Silber der koloristische Hauptton, der sich von ganz kalten Farben abhebt, einem Mattblau im Rundsaal, einem Zitronengelb in dem anstoßenden Kabinett. Der Akkord, durch die Wittelsbachischen Wappenfarben bestimmt, ist von höchstem Raffinement. Namentlich ist zu beachten, wie jeder warme Ton vermieden ist. Erst in dieser Umgebung kommen die energischen Farben der



Abb. 100. Badenburg im Nymphenburger Park.
Nach Streiter, Schleißheim und Nymphenburg.

Porträtbilder des Kurfürsten und seiner Gemahlin zu voller Geltung, zwei Malereien, die als selbständige Arbeiten nicht einmal einen besonderen Wert beanspruchen können.

Cuvilliés hat sich durch diese geniale Schöpfung in die erste Reihe der Rokokoarchitekten gestellt, wo er neben Balthasar Neumann und neben den besten Pariser Dekorateuren steht. Wer ein kulturhistorisches Denkmal dieser geistreichen Epoche von höchstem künstlerischen Wert, gleichsam als ein Pantheon der Zeit, und einen Inbegriff aller ihrer feinsten Kräfte herausheben will, der wird kein köstlicheres Beispiel finden können, als die Amalienburg.

Ihr Ruhm stünde wohl höher, wenn nicht die klassizistische und romantische Ästhetik in ehrlichem Grusel vor jeder Zopfarchitektur das Kleinod verachtet und beiseite geschoben hätte.

Leichtsinnig genug hat der Baumeister die Amalienburg ohne Unterkellerung auf flachem Grunde errichtet. Feuchtigkeit drang ein und brachte der kostbaren Inneneinrichtung Gefahr. Erst in neuerer Zeit ist man diesem Übelstande mit geeigneten Mitteln begegnet.

Trautmann nennt außer Dietrich und Zimmermann noch mehrere Mitarbeiter Cuvilliés. Der Chinoiserienmaler Joseph Pascalin Moreti († 1758) hat die netten und flotten Malereien blau auf weiß in dem Hundezimmer, an den Gewehrkästen und in der Küche ausgeführt. Die Porträts des kurfürstlichen Paares sind von der Hand des „lieben, alten Schweden" Georges Desmarées († 1776). Peter Horemanns, „der niederländische Konversationsmaler", hat „Karussel- und Jagdstücke" im ersten gelben Zimmer gemalt und darauf ungefähr 200 Mitglieder des Hofes bildnisgetreu wiedergegeben. Der Gehilfe des Dietrich war der Bild-



Abb. 101. Nymphenburg. Badenburg. Inneres.
Nach Streiter, Schleißheim und Nymphenburg.

hauer Jakob Gersten. Die Versilberung der Schnitzereien und Stukkaturen sind vom Hofvergolder Lauro Bigarello ausgeführt.

Cuvilliés war 46 Jahre alt, als er 1734 die Pläne zur Amalienburg entwarf. Die Arbeiten beginnen im Frühjahr 1734. In etwa sieben Monaten ist der Rohbau fertig. Noch im September treten die Stuckateure zu den Arbeiten im Innern an. Die Vergolder, Schnitzer und Gipser aber fördern nur langsam und allmählich das Werk. Fast fünf Jahre brauchen sie bis zur Vollendung. 1740 meldet die Baurechnung, daß „dises Lusthaus im abgewichenen Jahr völlig ausgepauet worden." —

Einfacher sind die übrigen „Burgen". Die Pagodenburg ist 1716, wie es heißt, nach den Plänen des Kurfürsten selbst erbaut worden. Ein kleiner Bau von einfachem Grundriß mit netten Dekorationen, Chinoiserien und lustigen Drolerien. 1718 folgt die Badenburg (Abb. 100). Effner hat die Pläne gemacht. Nach der Nord-

front ist der Bau einstöckig. Hier liegt der große Ovalsaal. Dahinter zuseiten eines rechteckigen Raumes nach links eine Anzahl kleiner Zimmer in zwei Stockwerken, nach rechts das große Badebassin, dessen Grund in Kellertiefe liegt. Rote stuckierte Wände, ein Plafondfresko von Bertin, ein schmiedeeisernes Gitter auf kräftigen Konsolen bilden die mäßige Ausstattung. Interessant ist die Stuckierung im Ovalsaal von der Hand des französischen Meisters Charles Dubut, der auch schon in Schleißheim beschäftigt worden war. Die toskanischen Pilaster mit dem Hauptgesims, die schweren Puttengruppen in den Ecken darüber, die vollen und massigen Festons über den œil de bœuf, die lang und schwer herabhängenden Ährengarben sind in den derben anspruchsvollen Formen des Barock gehalten. Mit der Dekoration



Abb. 102. Residenz. Reiche Zimmer. Konversationssaal.
Nach Aufleger und Trautmann, Die Reichen Zimmer.

der Amalienburg verglichen geben sie Gang und Ziel des Dekorationsgeschmackes innerhalb der künstlerisch reichen und entscheidenden 20 Jahre vom 2. bis zum 4. Jahrzehnt (Abb. 101).

Auch Nymphenburg, das lustige, festesfrohe Sommerschloß, hatte seine romantische Klausnerei für stimmungsvolle Bußübungen und müde Melancholie. Die Eremitage ist eine künstliche Ruine. Große Risse ziehen sich durch die rohe Mauer, der Bewurf haftet nur an wenigen Stellen, Gesimse und Kapitelle sind morsch und zerschlagen. Ein erbarmungswürdiger Verfall inmitten des leuchtenden Glanzes, der über dem schönen Schloß und seinem reichen Park liegt. In der dunklen Grotte aus zierlichen Muscheln und Tuffsteinen steht die weiße Marmorfigur der büßenden Magdalena (von Volpini). Zerknirscht ringt die schöne Sünderin ihre Hände. Wie blühend sind die Glieder ihres jugendlichen und gesunden Körpers, wie untröstlich ist ihr Harm und wie anmutig perlen die Tränen aus ihren zum Himmel auf-

geschlagenen Augen. Es ist die Koketterie des Schmerzes, die Carlo Dolci so süß gemalt hat. Auch der Betgang und die Andacht hatte ihr chickes Zeremoniell bei Hofe. Und keine Patronin mochte die Stimmung der Damen und Herren des Rokoko tiefer verstehen und ihnen eine erfahrenere Fürsprecherin sein als die Büßerin Magdalena, die das Leben so reich genossen hatte. So dachte auch der Bauherr, der sich neben die Grotte ein paar einfache Zimmer für die Jahre seines Alters hatte einrichten lassen.

In dem Kupferstichwerke des Disel ist der Park und namentlich das Gartenparterre vor dem Schlosse in einem Zustande erhalten, der längst nicht mehr besteht. Nach dem Vorbild der ausgebreiteten Wasserkünste von Versailles, die von Bouchardon, Girardon, Coyzevoix und anderen mit plastischen Gruppen geschmückt waren,

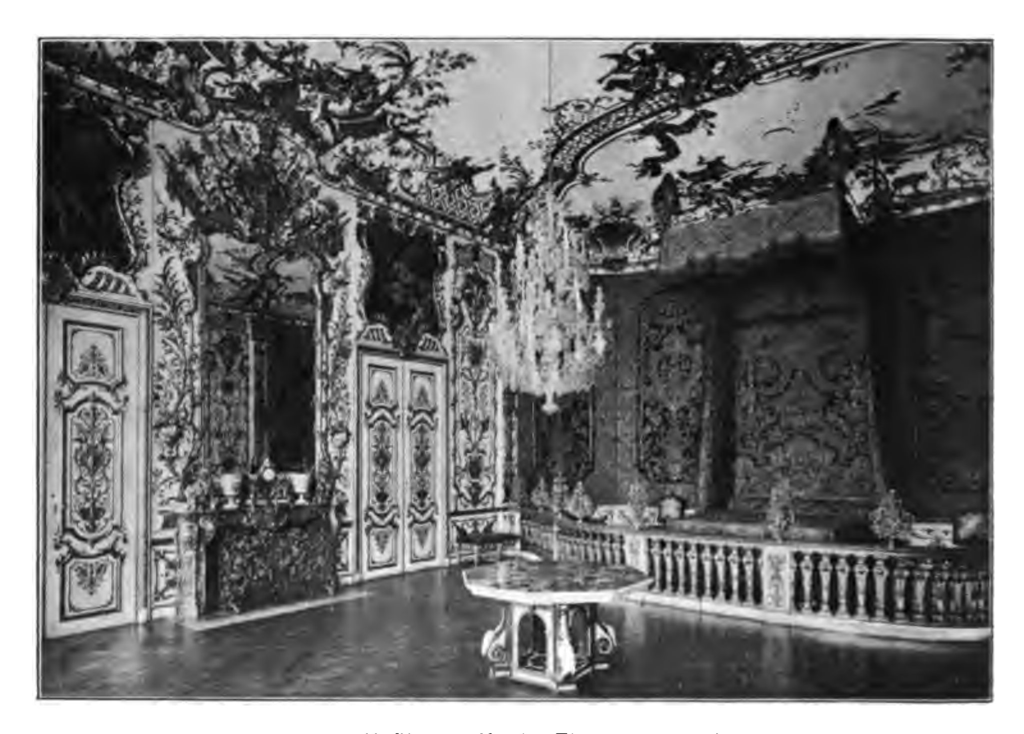


Abb. 103. Residenz. Reiche Zimmer. Paradebett.

hatte auch hier der Kurfürst für die Hauptfontäne in der Mittelaxe des Kanals vor der Gartenfassade des Adelaidenstockes eine große in Blei gegossene und vergoldete Gruppe von W. de Groff errichten lassen. Sie ist nicht mehr vorhanden. Aber es haben sich eine Reihe von Statuen erhalten in dem Blumengarten und oben an der Marmorkaskade, darunter ein Apollo und eine Diana von Boos, ferner Statuen von Auliczek und Haggenauer.

Auch die Kunstwerke im Innern des Schlosses waren weit zahlreicher als heute. Die Gemäldegalerie besaß wertvolle Stücke der niederländischen Meister des 17. Jahrhunderts. Von den Kostbarkeiten in Halbedelstein, in edlen Metallen und in Elfenbein werden wohl auch schöne Exemplare vorhanden gewesen sein. Kurz, nichts fehlte, um den Reichtum des kurfürstlichen Hauses im besten Lichte zu zeigen.

Eine der stolzesten Unternehmungen der beiden Kurfürsten war indessen die Ausstattung der Reichen Zimmer in der Residenz (Abb. 102). Der Brand von 1729

hatte den größeren Teil der Neueinrichtung Max Emanuels verwüstet oder ganz vernichtet, für den Effner die Risse gemacht und die Ausführung geleitet hatte. Nur in dem jetzigen Empfangs- und Audienzsaal ist ein karges Gerüst der von ihm ersonnenen Dekoration stehen geblieben, während die Ritterstube (Georgensaal) ihren ursprünglichen Charakter ganz eingebüßt hat. Effner hat seiner Schmuckfreude, wie es im Vergleich zu den Schleißheimer Arbeiten scheint, Schranken auferlegt. Die strenge geradlinige Feldereinteilung der Wände, das scharf absetzende Gesims mit den schüchternen



Abb. 104. Residenz. Grüne Galerie.
Nach Aufleger und Trautmann, Die Reichen Zimmer.

Eckkartuschen, die weiße, nackte Decke sprechen von einer akademischen Zurückhaltung, die bei einem Pariser Meister aus der Schule de Cottes verständlicher wäre, als bei dem phantasiereichen Dekorateur der Schleißheimer Paradezimmer. Im Audienzsaal ist die Spiegelumrahmung etwas voller und unbedenklicher in der Verwendung naturalistischer Ranken an Stelle der profilierten und verzierten Leisten. Vielleicht war die Bestimmung dieser Räume als Empfangs- und Wartezimmer entscheidend für die relative Einfachheit der Ausstattung, um in der üblichen Klimax der Zimmerfolge das Schwergewicht der reichen und luxuriösen Dekoration auf den Thronsaal und das Chambre de lit zu verlegen. Wenigstens ist es heute so. Aber die wirklich „Reichen“ Zimmer sind das Werk Cuvilliés und nicht mehr Effners (Abb. 105).

Karl Albert hatte nach dem Brande ein neues Arrangement in der Verwendung der ruinierten Räume getroffen. Die Privatzimmer längs der Südseite des Grottenhofes setzte er in unmittelbare Beziehung zu der Grünen Galerie (Abb. 104), dem Festsaal, an die sich nach Süden noch ein großer Speisesaal und nach Osten die



Abb. 105. Residenz. Reiche Zimmer. Spiegelsaal.
Nach Aufleger und Trautmann, Die Reichen Zimmer.

mächtige Paradetreppe anschließen sollte mit einem Annex von Vorzimmern, deren Zweck heute nicht mehr zu erkennen ist. Der Kurfürst gewann damit eine in sich geschlossene Flucht von Prunkzimmern, die dem neuen Zeremoniell und den modernen Ansprüchen besser entsprachen als die antiquierten Trierischen und Steinzimmer oder die engen und niedrigen Päpstlichen Zimmer.

Heute schließen die Reichen Zimmer (auch Kaiserzimmer genannt) mit der Grünen Galerie ab. Die Marmortreppe, ein hervorragendes Meisterwerk Cuvilliés,

aus weißem und rotem Marmor mit goldner Kuppel bestehend, ist bei den Neubauten König Ludwigs I. skrupellos abgetragen worden und auch in ihren Resten nicht mehr vorhanden.

Cuvilliés' Arbeit, die im wesentlichen der verschwenderisch schönen Innenausstattung galt, beginnt im Thronsaal. Sie setzt sich fort nach Westen durch



Abb. 106. Residenz. Reiche Zimmer. Miniaturenkabinett.
Nach Aufleger und Trautmann, Die Reichen Zimmer.

das Wohn- und Schlafzimmer bis zu dem Spiegel- und Miniaturenkabinett (Abb. 105).

In diesen Räumen feierte — abgesehen von der Amalienburg — das Rokoko der Münchner Kunstgeschichte seine glänzendsten Triumphe. Cuvilliés erwies sich Effner gegenüber immer mehr als der modernere Meister. Er kannte das Paris der jüngsten Zeit besser als irgend jemand und er stand ihm durch seine halbfranzösische Abkunft näher als der Dachauer. Seit 1728, wo er Effner in allen künstlerischen Entscheidungen gleichgesetzt war, genoß er das Vertrauen Karl Alberts

in besonderem Maße. Sein erster großer selbständiger Auftrag ist die Dekoration der Reichen Zimmer.

Das System ist das bekannte der Rokokoperiode. Die geradlinige Feldereinteilung der Wände, die breiten und starkprofilierten Gesimse, alle tektonischen Glieder wie Pilaster, Kapitelle, Gebälk treten ganz oder fast ganz zurück vor der naturalistischen Ornamentation, die auf allen Wänden und dem ganzen Plafond die Flächen überwuchert. Nur in zarten aber straffen Linien ist die Disposition der einrahmenden, trennenden und verbindenden Grundformen erkennbar, wobei es Regel ist, daß sie plötzlich verschwindet, um nach einem kurzen Intervall wieder aufzutauchen, wie eine Wasserader, die eine Strecke unter Tag dahinfließt. Unter den sich rankenden, aufsteigenden und herabhängenden vegetabilen Formen eine überlustige Schar von tanzenden Putten und ausgelassenen Nymphen, oder von jenen mythologischen Zwittern, die alle zoologischen Unmöglichkeiten zu kombinieren trachten. An Stelle der Voluten, der Roll- und Bandwerke Muscheln in abenteuerlichsten Kurven und Spiralen. Möbel, wie Spiegelkonsolen, Kamine und Tische werden mit den Wandmustern organisch verbunden. Bilder und Spiegel sind unverrückbar in die Wand eingelassen.

Der Reichtum nimmt von Zimmer zu Zimmer zu. Im Paradeschlafzimmer erreicht er wohl seine Höhe. Aber an Zierlichkeit und spitzenzarter Feinheit übertrifft alle anderen Panneaux die holzgeschnitzte Umrahmung der Bilderchen im Miniaturenkabinett (Abb. 106).

Ein stolzes Prunkstück, das mit dem lit de parade des Delobel für Ludwig XIV. (1701) in Konkurrenz zu treten den Anspruch hat, ist das Paradebett. Die Stickereien sind von dem Franzosen Jean François Bassecour (seit 1730) in München gemacht. Das Material an Gold, Seiden und Sammet wurde vom Hofe geliefert. Die Gesamtausgaben betrugen laut Hofkammerrechnung 71805 Gulden (nach dem heutigen Geldwert etwa 400000 Mk.).

Was schon bei der Amalienburg gesagt wurde, muß hier noch einmal wiederholt werden. Die erstaunliche Formsicherheit der Handwerker, der Schnitzer, Stukkateure, der Sticker und Weber, der Goldschmiede und Gießer erklärt allein die vollendete Harmonie der Wirkung. Überall dasselbe Feingefühl in der Führung des Schnitzmessers selbst bei den duftigsten Formen, überall die gleiche Handgeschicklichkeit in der Prägung einer Zeichnung der studierten Ranken und Muscheln; dazu die Solidität des Materiales bei den roten Sammeten und der reichen Vergoldung, und wo man hinblickt — die gleiche wohlgeschulte Unterordnung des ausführenden Arbeiters unter die zielbewußte und ihrer Wirkung stets sichere Leitung des entwerfenden und leitenden Künstlers. Nur in den sublimsten Epochen der Kunstgeschichte tritt eine solche taktfeste, wahlverwandte und freudige Zusammenarbeit von Meister und Gesellen auf.

Unter den „Schneidkistlern", wie die Baurechnungen die Bildhauer nennen, ist an erster Stelle der Böhme Mirofsky zu nennen. Vor ihm hatte unter Effner Adam Pichler im Vorsaal (Ritterstube) gearbeitet. Mirofsky, der in der Maxburg seine Werkstätte besaß, hatte schon vor dem Brande für die Reichen Zimmer Arbeit geliefert. Seit 1730 ist er der meistbeschäftigte Handwerker für Holzschnitzerei. Für seine Arbeiten im Schlafzimmer erhält er 10000 Gulden 1731 ausbezahlt, worunter nicht nur die Schnitzereien an den Panneaux, sondern auch Türen und Fensterverkleidungen, Balustrade und alle „Kistlerarbeit" verstanden wurden. Die „Grüne Galerie" brachte ihm 7200 Gulden, das Spiegelkabinett 7000 Gulden. Die Schnitzereien aber in dem „Rot Lackiert Kabinett", d. h. dem Miniaturenkabinett, hat Meister Dietrich, Bildhauer in der Au, geliefert, den wir schon als den unvergleichlichen Virtuosen unter den Schneidkistlern in der Amalienburg kennen gelernt haben. Bei jedem Kontrakt, der meist in Gegenwart des Kurfürsten abgeschlossen wird, ist ausdrücklich vermerkt, daß sich die Handwerker genau „nach den in grosso auf-

gezeichneten Rissen des Hofbaumeisters Cuvilliés" zu halten haben. Die Vergoldung besorgte Lauro Bigarello. Als Stukator genoß das meiste Vertrauen der bevorzugteste Meister Joh. Zimmermann aus Wessobrunn. Neben ihm war Joh. Georg Baader, ein Münchner, tätig. Zimmermann ist in fast allen Zimmern und an der Stuckierung der Marmortreppe beschäftigt gewesen. Die Beschläge und sonstigen Gießarbeiten sind im Atelier des Wilh. de Groff entstanden.

Der Bamberger Hofbaumeister Michael Kuchel, der im Auftrag des Fürstbischofs Friedrich Karl auf Studienreisen ging, um die modernsten und schönsten Schloßbauten kennen zu lernen, urteilt also über die Reichen Zimmer, nachdem er



Abb. 107. Residenztheater. Inneres.
Phot. F. Finsterlin.

besonders die rote Marmortreppe bewundert hatte: „Ich glaube nicht, daß man was schöners und von besserem gusto in der Welt zu sehen bekommen könnte, als die neue Zimmer mit dem Vorsaal und dreyfachen Bibliotec, in welchen jeder etwas recht gutes zu sehen bekommen und an innwendigem werckh nichts abgeht." (Mai 1737.)

Was auch die Herzöge und Kurfürsten seit Albrecht V. bis auf Max Emanuel für die Residenz getan hatten, sie werden alle durch den unerreichten Geschmack und den erstaunlichen Reichtum der Ausstattung der Reichen Zimmer in den Schatten gestellt. Karl Albert hatte damit ein Werk in die Welt gesetzt, das in seinen schönsten Teilen auch von den andern deutschen Höfen nicht übertroffen worden ist.

Cuvilliés' Talent war wie geschaffen, um ein höfisches Theater à la mode, ein echtes Residenztheater des Rokoko zu bauen, und was die Hauptsache war, auch

zu schmücken und zu dekorieren (Abb. 107). Denn ein Theater des 18. Jahrhunderts ist in erster Reihe Festsaal. Im Zuschauerraum liegen die Hauptwerte der künstlerischen Dekoration, das Schauspiel in den Logen und Balkonen war dem Publikum wichtiger als das Schauspiel auf der Bühne. Die glänzende Gesellschaft wollte sich selbst bewundern. Sie kam in großer Toilette, wie zu einem Hofball in der Grünen Galerie der Residenz. Man erwartete keine seelischen Erschütterungen von der Bühne und hätte nicht gewagt, seine Ergriffenheit in rauschenden Beifall auszuströmen. Es galt keine Huldigungen für den Sänger und Schauspieler, noch für den Dichter und Musiker. Denn man war bei Hofe, und das Theater mußte in seiner Ausstattung dies Gefühl der Beklommenheit und Erhebung zugleich wach halten. Wie der Rahmen zum Bilde passen muß, so mußte der Zuschauerraum auf die Anwesenheit des Kurfürsten, unter dessen Augen der Hof versammelt war, in jeder Einzelheit der Dekoration Rücksicht nehmen. Der Baumeister hatte mit den Ansprüchen zweier Regisseure zu rechnen, von denen der Regisseur vor der Bühne, der Oberst-Hofzeremonienmeister, anspruchsvoller und herrischer war, als der unsichtbare Dirigent der Schauspieler hinter der Bühne.



Abb. 108. Heil. Dreifaltigkeitskirche.
Phot. L. Werner.

Cuvilliés' Theater ist ein verhältnismäßig kleiner Raum. Es war ausschließlich für die fürstliche Familie und den Hof berechnet. Die glänzende Gesellschaft war ganz unter sich und wie im Ballsaal oder bei sonstigen Solemnitäten streng nach der Stufenfolge der Hofrangordnung gegliedert. Balkon und große Seitenlogen waren für den Kurfürsten und seine Familie reserviert. Die Logen in den zwei Rängen gehörten dem Gefolge und der vornehmen Hofgesellschaft. Wie überall, wo der Fürst öffentlich auftrat, war hier das unnachsichtige Zeremoniell in Kraft und brachte mit sich jene imposante Steigerung vom Einfachen bis zum Brennpunkt des Glanzes in der Person Sr. Kurfürstlichen Durchlaucht selbst. Damals kannte man noch nicht das ungerechte Prinzip der „Gleichberechtigung" aller Plätze in einem amphitheatralischen Aufbau, wie es in den demokratischen Theatern der Antike und der jüngsten Zeit durchgeführt ist. Die Rangordnung gab dem Baumeister ein festes Programm an die Hand, denn die stärksten und reichsten Motive der Dekoration gehörten in die unmittelbare Umgebung des Kurfürsten. Alle mußten ihn sehen können und er ebenso alle, die erschienen oder vielmehr befohlen waren. Das Publikum mußte frei sitzen, Toilettenglanz, Fächerspiel und graziöses Flirten entfalten können. Man wollte nicht im Dunkel einer Loge verschwinden, sondern sich auf einem offenen Platz zeigen können. Cuvilliés hat diesen Forderungen in höchst

geschmackvoller Weise Rechnung getragen. Die reich geschnitzten, aber dünnen Stützen der Balkone und Ränge, die goldenen Draperien, die graziösen Muster für die Brüstungen, die Schattierungen der Decke, alles in den Farben Rot und Gold mit Weiß, alles ist auf die Inszenierung eines aristokratischen Publikums in bunter, juwelenbesetzter Toilette berechnet. Der Raum ist von entzückender Anmut, bewundernswert durch eine geistreiche und doch strenge Gliederung bei kleinen Verhältnissen. Ein Theater für leichte amüsante Unterhaltung, die durch eine fein instrumentierte Musik den Charakter des Hofsalons respektieren mußte.

Das weltliche 18. Jahrhundert hat indessen nicht nur für Residenzbauten und aristokratische Stadtpalais gesorgt. Auch der Kirchenbau wurde eifrig gepflegt und die Mehrzahl der Münchner Kirchen verdankt der Zeit von 1700—1780 entweder ihre Entstehung oder doch ihre vollkommene Umgestaltung durch reiche Stuckdekorationen im Geschmacke des späteren Barock und des Rokoko, unter denen ihr alter gotischer oder Renaissancecharakter begraben wurde.

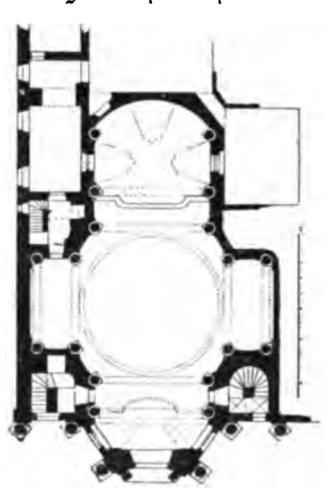


Abb. 109. Die Dreifaltigkeitskirche. Von Giov. Anton. Viscardi. 1714.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

Die früheste unter ihnen ist die Josephspitalkirche (in der Josephspitalgasse 11), die um 1682 als eine Stiftung des Herzogs Maximilian von Bayern und seiner Gemahlin Renata erbaut und 1700 geweiht wurde. Ihr folgt St. Margaret in Untersendling (1706—1707). 1711 wird die schon seit 1704 gelobte Dreifaltigkeitskirche von Giov. Antonio Viscardi erbaut und 1714 fertiggestellt (Abb. 108). Die Kirche gehört zu den interessantesten der Zeit nach dem Bau der Theatinerkirche, mit der sie wenigstens durch den Architekten, ein Mitglied ihrer Bauhütte, in historischem Zusammenhange steht. Sie ist ein kleiner Zentralbau (Abb. 109). Auf acht Säulen, die mit gedrückten Bogen verbunden sind, liegt die Kuppel über dem Mittelraum, einem Quadrat mit abgestumpften Ecken. Zwei von den vier kurzen Kreuzarmen sind zu Kapellen verwendet. Über dem dritten liegt hinter dem vorspringenden Portal die Orgelempore. Der vierte gegenüber ist zu einem Chor mit dem Hauptaltar erweitert. Im wesentlichen handelt es sich um die Gedanken Barellis für St. Cajetan. Der Grundriß ist eine Studie nach seinem Kuppel- und Chorbau ohne Langhaus, in kleinen aber harmonischen und äußerst glücklichen Verhältnissen. Namentlich die schräge Überleitung der Wände zwischen den Kapellen zwischen Chor- und Eingangstravee erweitert den Raum in einer feinen und wohltuenden Weise (Abb. 110). Eine korinthische Säulenordnung gliedert die Wände. Die zweigeschossige Fassade mit ihren übereck gestellten Vollsäulen gibt ein energisches, malerisch reich bewegtes Architekturbild. Sie ist das Muster einer Ecklösung im Sinne des Barock; energisch in den Kontrasten, den Platz beherrschend, völlig frei als Baugruppe und doch in die Nachbarschaft geschickt eingeordnet, freilich als das souveräne Hauptstück.

Fast gleichzeitig war die Erbauung des Bürgersaales (Abb. 111), den die deutsche Kongregation sich als Betsaal einrichtete. 1709—1710 wurde die Kirche nach den Plänen desselben Viscardi aufgeführt. Der Bürgersaal ist eine große flach gewölbte Halle von neun Achsen Länge (Abb. 112). Pilastergliederung an den Wänden, an der Decke in einem Spiegelgewölbe das umfangreiche Fresko der Himmelfahrt Mariä von Martin Knoller 1774. Die mächtige Komposition des Deckengemäldes in drei Stationen, der unteren am leeren Grabe mit den Aposteln, der mittleren mit der auffahrenden Maria, der ihr entgegen kommenden Figur Christi, und der obersten mit

der Glorie um Gott Vater aufgebaut, ist eine der größten Freskenmalereien Süddeutschlands. Die spielende Beherrschung aller perspektivischen Verkürzungen ist allerdings ebenso ein Universalgut der Zeit, wie die geschickte Regie in der Verteilung und Gruppierung des zahlreichen Chores von fliegenden, schwebenden, sich



Abb. 110. Heil. Dreifaltigkeitskirche. Inneres.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

überstürzenden und durcheinander wirbelnden Figuren (Abb. 112). Die Farbe ist unter dem grauen Schleier, den Restauratorenhände darüber gezogen, versunken. Eine zweiarmige Treppe führt an einer unteren Kapelle vorbei zum Betsaal hinauf. Vier goldene Karyatidenfiguren, über 2 m hoch, Arbeiten in Holz (?) von dem Bildhauer Faßbindter, sind ebenso verdienstliche Werke der Rokokoplastik, wie der reiche Hoch-

altar gegenüber von desselben Meisters Hand, die Verkündigung Mariä mit den vier Gestalten der hl. Sippe: Joseph, Joachim, Anna und Elisabeth.

In den Jahren 1724—1730 erfolgte die den alten Bau völlig umgestaltende Renovation der Heil. Geist-Pfarrkirche (Abb. 114). Das Raumbild wurde durch Erhöhung der Seitenschiffe im Sinne einer Hallenkirche verändert, das Äußere durch Anbau eines neuen Turmes an der Ostseite und Erneuerung des Dachstuhles wesentlich umgestaltet. Nur Architektenaugen können unter der dichten Barock- und Rokokoschicht, die den ganzen Bau überzogen hat, den alten gotischen Kern mühsam erkennen. Die Brüder Asam räumten mit dem Alten gründlich auf und brachten an dem Plafond ein so geschicktes Arrangement von flotten Stuckornamenten an, stolze Komposita-Kapitelle und darüber noch ein Gesims über die Pfeiler gestülpt, verstreuten an den Wänden und Gewölben den umfangreichen Apparat ihrer Bandgeschlinge, Festons, Ranken und Maskerons so üppig, daß sie nach kurzer Arbeitszeit — sie lieferten immer schnell und meist auch pünktlich — ein modernes, theatergleiches Kirchengebäude dem Klerus der Kirche übergeben konnten. Cosmas Damian Asam ließ auf dem Spiegel (Tonnengewölbe) der Mitteldecke seinen tollen Pinsel als echter fa presto walten und malte ein theologisches Programm voll dogmatischer Beziehungen in frischen Farben und übermütigen Figuren virtuos auf die große Fläche. In den Seitenschiffen arbeitete neben ihm Nikolaus Gottfried Stuber. Unten an den Wänden der Innenmauer aber ließ der niederländische Konversationsmaler P. Horemanns im Geschmack der Schäferidylle sehr niedliche Allegorien auf die christlichen Tugenden entstehen, bei denen mehr höfische Pikanterie als religiöser Ernst zutage kam. Der Hochaltar, eine große, reich vergoldete Komposition in Stein (Tegernseer Marmor) und Holz, wurde 1724 von dem Steinmetzen Antonio Matteo und dem Bildhauer Joh. Georg Greif geliefert. Das gemalte Altarblatt mit der Ausgießung des heil. Geistes ist von Ulrich Loth. — „In den Jahren 1885—1888 wurde die Kirche, nachdem das alte Spital mit seinen vielfachen Bauten abgebrochen war, unter Leitung von Friedrich Löwe um drei Joche verlängert und mit einer stattlichen Fassade versehen." (Inv. S. 1008.)



Abb. 111. Bürgersaal. Äußeres.
Phot. C. Werner.

Gunezrhainer, der in älteren Darstellungen der Münchner Kunstgeschichte eine viel größere Rolle spielte, namentlich auf Kosten des älteren Cuvilliés, war der Baumeister der St. Anna Damenstiftskirche (Abb. 115). 1732 wurde am 31. Mai vom Kurfürsten Karl Albert der Grundstein gelegt. Am 9. Oktober 1735 fand die Weihe statt. Ursprünglich war es die Klosterkirche der Salesianerinnen,

die aber 1785 nach Indersdorf versetzt wurden und einem aristokratischen Damenstift Platz machten. Seit 1802 wurde das Stift aufgehoben.

Der Grundriß steht in nahem Verhältnis zu dem der Viscardischen Dreifaltigkeitskirche. Nur der Chor ist für die Bedürfnisse der Klosterfrauen erweitert. Die Kirche ist ein quadratischer Hauptraum mit stumpfen abgeschrägten Ecken und mit niedriger Kuppel, davor eine Eingangshalle mit Orgelempore, dahinter ein Chor mit einer zweiten Kuppel, ovalen, überbreiten Gurtbögen auf rechteckigem Grundriß. Korinthische Säulen nehmen die Gurtbögen auf. Als Maler tritt wieder Cosmas Damian Asam mit einer Glorifikation Mariä auf.

Eigenartiger war die Planung für die Kirche St. Anna auf dem Lehel (Abb. 116), die Klosterkirche der Hieronymitaner Eremiten, die 1727 von Walchensee nach München versetzt wurden. Am 19. Mai 1727 wurde durch die Kurfürstin



Abb. 112. Bürgersaal. Inneres.
Phot. F. Finsterlin.

Amalie der Grundstein gelegt. Erst nach zehn Jahren fand die Weihe am 19. September 1737 statt.

Der Baumeister Joh. Michael Fischer, der die grandiose Klosterkirche von Ottobeuren gebaut hatte, entwarf den Grundriß und führte den Bau aus. Unter den Münchner Rokokokirchen kommt keine der Fischerschen Annakirche an malerischer Disposition und der Auflösung des Grundrisses in lauter Kurven gleich. Nur Vierzehnheiligen bei Bamberg, ein Bau Baltasar Neumanns, übertrifft dies System von Ovalen und Ellipsen, das in der Geschichte des Kirchenbaues selbst im 18. Jahrhundert als ein absonderliches Experiment gelten kann. An einen ovalen Hauptraum, dessen Muldengewölbe auf acht elliptisch gestellten Pfeilern ruht, schließt sich die Eingangshalle mit Orgelempore an und gegenüber der Chor, der mit einer Apsis hinter dem Hochaltar wie ein Umgang aus der Mauerflucht heraustritt und wenigstens im Gewölbe ebenso tief in den Hauptraum einschneidet, so daß eine zweite kleinere Ellipse dem großen Oval vorgelegt ist. An jeder Langseite der großen Ellipse je drei Kapellen mit interessantem Wechsel der Breite und Tiefe

des Raumes. Starke Kurven für die Orgelempore und den Grundriß und Aufbau des Hauptaltares mit seinen vier großen stuckierten Marmorsäulen. Ein saalartiger Eindruck, der von höchst malerisch gedachten Seitenkapellen kontrastiert wird. Im ganzen Innenraum keine gerade Linie.

Am Spiegel der Decke — in Münchner Kirchen des 18. Jahrhunderts ein beinahe monopolisiertes Arbeitsfeld der Brüder Asam — erscheint wieder Cos. Dam.



Abb. 113. Bürgersaal. Fresko von Knoller.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreich Bayerns.

Asam (bez. C. D. Asam MDCCXXX) mit einem Fresko, das den Empfang der hl. Anna durch Maria mit dem Kinde in den Himmelsräumen darstellt. Jesaias und David mit einer mächtigen Harfe assistieren unter vielen anderen Heiligen und Himmlischen.

Die Fassade der Kirche nach der Annastraße hin wurde unter König Max II. von Baurat v. Voit in jenem Stil aufgeführt, den man 1850—1855 romanisch nannte. Ein Rohbau in kargen, nüchternen Formen, zweitürmig, ohne Gefühl für malerische Haltung. Der neue Bau und die Fassade der St. Annakirche gegenüber, von Gabriel Seidl, besitzt um so mehr davon. Der jüngere Architekt genießt all die

künstlerischen Vorteile, die in der langen Zeit kunsthistorischer Studien die erweiterte Kenntnis und das feinere archäologische Stilgefühl Architekten, Malern und Bildhauern wie ein spät erhobnes Erbe zubrachte.



Abb. 114. Heil. Geist-Pfarrkirche. Inneres.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

Das Gefühl für malerische Wirkung ist unter den modernen Architekten Münchens wieder lebendig geworden und hat die spröde und phantasielose Korrektheit verdrängt. Es ist daher sicher anzunehmen, daß die modernen Kirchen mit ihrem architektonischen Reichtum sich allmählich mehr Volkstümlichkeit erwerben werden, als es die religiöse und künstlerische Dürftigkeit der meisten Kirchen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts vermochte.

Gerade die reich dekorierten und malerisch willkürlichen Stile haben bei den Bayern immer Sympathie gefunden. Deshalb ist auch der Rokokostil unzweifelhaft in der kirchlichen Vorstellung der Bevölkerung als ein sympathischer und heimatlich vertrauter Ausdruck religiöser Andacht tief eingesessen. Das ganze Land ist reich an Dorf- und Pfarrkirchen aus dem 18. Jahrhundert; bis ins Gebirge hinauf begegnet man den kleinen weiß getünchten Kapellen, in denen der bunte Flitter und



Abb. 115. Damenstifts-Kirche. Inneres.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

der kräftige Dekorationsgeist der Rokokoaltäre mit der breit aufgebauschten Holzplastik dem Geschmack des Bauern verständig entgegenkommt. Was ihm von der Macht und dem Glanz der Kirche gelehrt wird, das sieht er in den goldenen Heiligengestalten und dem glitzernden Rahmenwerk der Altäre deutlich verkörpert. Der größere Teil der Landkirchen, selbst wenn sie älteren Zeiten angehören, ist im Geschmack eines bäurischen Rokokostiles ausgestattet und dadurch hat das 18. Jahrhundert sich im Herzen des bayerischen Volkes einen festen Platz erobert. Denn die Eindrücke sonntäglicher Kirchgänge sind mit dem lustigen und theatralischen

Dekorationsgeschmack der Asamschen Stuckaturen und Malereien in der großen Mehrzahl des Volkes unzertrennlich verknüpft. Die Brüder Asam waren die populärsten Künstler Oberbayerns im 18. Jahrhundert, denn ihre geschwinde und geschickte Hand zauberte dem farbendurstigen Auge des Volkes verblüffende Effekte vor, die eigentlich nur für die Residenz und die Landschlösser des Kurfürsten reserviert waren. Daß Material und Mittel nicht dem Luxus am Hofe entsprachen, verschlug dabei wenig. Das Volk wollte nur die sinnverwirrenden Figurenmassen auf der großen Bühne der Deckenfresken sehen, und wollte erstaunen, als stünde über ihm der Himmel offen. Es freute sich an dem Gold und dem ornamentalen Filigranwerk, an Gesimsen und Kapitellen und dachte nicht daran, wie schnell vergänglich der Stucco war. Ihm war es genug, daß von der unerhörten Pracht der Reichen Zimmer und der weit ummauerten Landschlösser ein Abglanz auch in den kleinen Kirchlein auf dem Dorfe erstrahlte. Das verdankte es den beiden Münchner Meistern Caspar Damian und Quirin Aegidius Asam, die in eigner Person oder durch ihre ungezählten Nachahmer die flotte, derbsinnliche und theatralisch effektvolle Sprache der Rokokodekoration überallhin aufs Land hinaustrugen und schließlich wie einen heimischen Dialekt dem Volke mundgerecht und unentbehrlich machten.

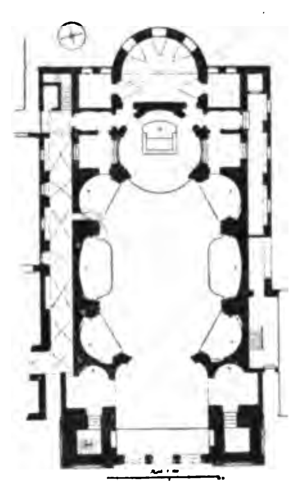


Abb. 116. St. Anna auf dem Lehel. (1727—1737). Von Johann Michael Fischer.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.

Kein Wunder daher, daß das Asamkirchlein in der Stadt München dem einfachen Mann des Volkes und namentlich der frommen und kirchenbesuchenden Weiblichkeit vertrauter ist und ihrem Herzen näher steht als manche der großen Pfarrkirchen. Die kleine Kirche ist ein stiller Schauplatz Münchner Volkslebens. Kein echter Münchner möchte auf ihn verzichten. Die Bürgerkirche St. Johann Nepomuk, gemeinhin das Asamkirchlein genannt, hat sich so tief eingebürgert, daß selbst ihre Geschichte allgemein bekannt ist (Abb. 117). Jedermann weiß, daß die beiden Prälaturkünstler, die Brüder Asam, sie aus eigenen Mitteln erbaut haben. Sie war eine fromme Stiftung, aber das Anziehendste an ihr war doch von jeher ihr phantastischer Reichtum. Die beiden kirchenfreundlichen Meister müssen reiche Leute gewesen sein unbeschadet ihres frommen Sinnes, der offenbar ihren Geschäftsgeist in keiner Weise verdunkelt hatte. Ihre Kunst und ihr Leben war von Anbeginn mit der Kirche aufs engste verknüpft.

Fast in jedem Kloster Oberbayerns waren sie bekannt und durch die Gunst der Geistlichkeit erhielten sie die besten und lohnendsten Aufträge. Als Maler und Stuckator arbeiteten sie Hand in Hand. Einer verstand den anderen und beide waren über ihr Ziel immer klar. So fiel ihnen reicher Verdienst für fleißige Arbeit zu. Sie hatten das Glück, zur rechten Stunde zu kommen, und sie nutzten sie klug aus. Es war nur natürlich, daß zwei Meister, die soviel Zeit in Kirchen und Klöstern zugebracht hatten, auf den Gedanken kamen, von ihrem Verdienst ein gut Stück Geld für eine Stiftung anzuwenden und daß sie dabei ebenso verfuhren, wie zeitlebens im Auftrage vieler Prälaten und Kirchenvorstände. In der aus eigenen Mitteln erbauten kleinen Kirche, die St. Nepomuk geweiht wurde, machten sie alle Maler- und Stuckaturarbeit mit eigener Hand und zeigten hier, wenn auch im kleinen Raume das Allerbeste. Sie statteten die Kapelle aus wie ein Schmuckkästchen oder wie einen kostbaren Reliquienschrein, an dem Gold und edles Material nicht gespart werden. Was sie konnten, das stellten sie in einem

Musterstück vor die Augen. Sie holten die flottesten und farbigsten Schlager aus ihrer Requisitenkammer hervor und brachten sie so dicht zusammen, daß eins schier das andere erdrückt. Es durfte nichts fehlen, was ihr Pinsel und ihr Spachtel je geschaffen hatte. Sie wollten verblüffen und verwirren, wie jemand, der sein Meisterstückchen vorführt. Die lustigsten Einfälle und tollsten Wagnisse ihrer Launen standen hier direkt beisammen. Wie der Maler in seinem Atelier alle möglichen Wunderlichkeiten aus Trödlerhöhlen und Tändlerständen zusammenbringt und sie in



Abb. 117. St. Johann Nepomuk-Kirche. Inneres.
Nach den Kunstdenkmalen des Königreich Bayerns.

malerischem Arrangement an Wänden und Staffeleien, auf Tischen und Stühlen gleich einem Altwarenhändler aufstapelt, einen reichen Aufbau von Kuriositäten von schönem „Altertum" und guten alten Sachen, die ihre Einheit nur in der Liebhaberei des Besitzers haben, so richteten die Asams die Kirche des heiligen Johannes Nepomuk zu einer echten Münchner Künstlerkapelle her, indem sie alles, was sie freute und woran ihr Herz hing, aufeinanderhäuften, nur daß alles blitznagelneu war, was sie hergaben. Aber alles war so malerisch gedacht, so wunderlich übertrieben, so farbenreich zusammengestimmt, wie in einem Meisteratelier, das nicht für den normalen Alltagsmenschen, sondern für einen Mann geschaffen

ist, der in Farben und Formen lebt und sein Auge mit tausend Dingen beschäftigt, die andern gleichgültig sind. Wie die Einfälle aus der Phantasie der beiden hervorsprudelten, so wurden sie hingestellt, von keinem Kenner ästhetisch bekrittelt, noch von einer Kommission bureaukratisch begutachtet, ganz ursprünglich und urоriginell. Freilich waren es keine hausbackenen Biedermänner, die im Schweiße ihres Angesichts, brav und kirchenfromm, eine solide Normalarbeit und gut Stück Ware zustande brachten. Zwei geistreiche Kameraden ließen ihrer Laune die Zügel schießen, und jedes Mittel schien ihnen recht, war es an heiliger Stätte auch noch so gewagt, wenn sie nur gefielen und angestaunt wurden.

Als echten Rokokomeistern ist ihnen jede Sünde wider den heiligen Geist akademischer Korrektheit erlaubt und verziehen. Selbst vor den sakrosankten Darstellungen wagt sich ihr kecker Witz hervor. Sie malen Altartafeln und Andachtsbilder, und überall haben sie eine neue Pointe parat. Gleich im Vorraum noch vor dem schönen Eisengitter hängt rechter Hand ein Epitaph für einen Grafen Zech mit einem tragikomischen Intermezzo zwischen dem Tod und einem kleinen Putto, der mit wehmütiger Grimasse den Lebensfaden des armen Grafen dem Knochenmann mit der großen Schneiderschere hinhält. Die Heiligenstatuen in weißem Stucco in den Kapellenecken hinter dem schmiedeeisernen Gitter agieren mit großen theatralischen Gesten. Petrus erhebt drohend wie eine Waffe den Schlüssel und Hieronymus schreibt mit dem Pathos eines Propheten quidquid latet apparebit. Welche Riesengestalten in dem kleinen Raum! Dann die Schreckensszene über dem schöngeschnitzten Beichtstuhl, wo im Flüsterton die Geheimnisse reuiger Seelen dem gespannten Ohre des Geistlichen anvertraut werden, ein lauschiger Winkel in schönem dunkelbraunen Holz, von dem sich weiße Puttenköpfe leuchtend abheben. Aus dem offenen Grabe erhebt sich der Armesünder, fleht den Priester um Gnade, aber findet kein Gehör. Er ist verloren und verdammt und ein Engel macht sich daran, ihm das Leichentuch unter dem Körper wegzuzerren. Nackt und bloß soll er liegen bleiben, denn der Tod des Sünders ist schrecklich, mors peccatorum pessima. Tod und Schlange, Teufel und Satanas lauern auf das Opfer, das kein Erbarmen findet. Nur die weißen Engelköpfchen auf dem dunklen Holz des Beichtstuhles, wenn es auch nur ornamentale Puttenköpfe sind, verziehen ihre pausbäckigen Gesichterchen wehmütig, weil sie der arme Sünder dauert. Gegenüber zieht der Gerechte auf Wolken in den Himmel ein, wobei ihm ein Engel mit überlangen Armen den Weg weist, andere Engel, Rosenkränze im Haare, geben ihm das Geleite. Es herrscht eitel Freude und Befriedigung. Die bitterböse Antithese war offenbar dem Text einer wetternden Fastenpredigt entnommen und die Asams hatten augenscheinlich auch dafür, wie für alle kirchlichen Lehren, ein aufmerksames Ohr. Wer hätte gelehriger Licht und Schatten, Lohn und Strafe, Seligkeit und Verzweiflung verteilen können, als sie in den beiden Gruppen vom Sterben des Sünders und dem Tod des Gerechten!

Die beiden Längswände der schmalen Kapelle sind wieder für eine große rhetorische Konfrontierung zweier effektvoll vorgetragener Themata aus dem Leben Jesu bestimmt. Zur Rechten eine Anbetung der Hirten semet ipsum exi und gegenüber eine Tempelaustreibung von der Hand Amigonis oder C. D. Asams, ein glänzendes Meisterstück der Theatermalerei im Stile Tiepolos. Christus stürmt aus dem Tempel heraus und treibt die Händler und Wucherer mit hocherhobener Geißel vor sich her, daß sie kopfüber die Treppe hinunterstürzen, die Warenballen vor ihnen her. Eine halsbrecherische Flucht, bei der die Menschen wie die Kolli die Stufen hinunterpoltern und die weißen Tauben aus ihren Käfigen, denen sie glücklich im Sturze entschlüpft sind, davonfliegen. Die augentäuschende Wirkung ist so auf die Spitze getrieben, daß es scheint, als ob das stürzende Chaos bis auf die Bänke in

der Kapelle fallen könne. Nur eine Frau mit Broten im Arme, die für die Tempelopfer bestimmt waren, nimmt feierlich und gelassen ihren Weg über die Treppenstufen, als wäre sie eine der berühmten Randfiguren Tizianischer und Paolo Veronesescher Fresken.

Die übrigen Malereien sind weniger überraschend, aber sie fügen sich glücklich in den Gesamtton. Am Plafond wird das Leben und Leiden des hl. Nepomuk erzählt, wieder ein kaum übersehbarer Deckenprospekt mit endlosen Raumtiefen (Abb. 118).



Abb. 118. St. Johann Nepomuk-Kirche, Sendlingerstraße. Äußeres.
Phot. C. Werner.

Auch über die architektonische Disposition wäre noch ein Wort der Verwunderung zu sagen. Die Kapelle besitzt zwei Hochaltäre. Der Hauptaltar steht im Hintergrunde des Raumes, ein überladenes aber ungemein farben- und formenreiches Kompositwerk der virtuosesten Schreiner-, Gipser- und Malerkünste. Inmitten einer solennen Apotheose steht die Holzfigur des Johann von Nepomuk auf dem Altar, der reich mit Silber ausgeschmückt ist. Auf der Empore darüber hat ein zweiter Altar seinen Platz, ein Bruderschaftsaltar, der der heiligen Dreifaltigkeit gewidmet ist. Die Engelchöre in den gewagtesten Posen barocker Akrobatenplastik sind hier besonders dicht und zahlreich, so daß diese zweigeschossige Apsis die tollsten und schmuckesten Tricks der schwebenden, fliegenden, gaukelnden und schaukelnden Artisten

aus der Asamschen Luftgymnastikertruppe enthält. Mit Stolz mögen die Meister gerade dieses Schlußtableau ihrer Regiekunst betrachtet haben. Es ist wohl nirgends an meisterhafter Kombination überboten worden. Freilich war auch die Gelegenheit, auf zwei Bühnen übereinander zu arbeiten, so leicht nicht wieder zu finden.



Abb. 119. Haus des Caspar Damian und Quirin Egidius Asam in München; um 1740.

Die Fassade präludiert in höchst geistreicher Weise das Thema, das die Innenausstattung behandelt. Mit dem benachbarten Wohnhaus der beiden Meister, einem altmünchnerischen Künstlerheim, ist die Kirchenfront durch die Felsblöcke am Sockel verbunden (Abb. 119). Haus und Kapelle sind eins, wie das wohl bei der Pfarrwohnung und der Kirche zuweilen vorkommen mag. Über die Fläche der Stirnwand steigt die plastische Dekoration auf, die hier die Rolle der Wandmalerei übernimmt. Wie drinnen so draußen derselbe Ton überquellender Laune, die mit

Mühe sich Zwang auferlegt. Auch die architektonischen Grundlinien gehen der Regel aus dem Wege. Ein geschweifter und bauchiger Mittelteil tritt aus der Mauerflucht heraus, die flankierenden Säulen und Pilaster stehen im Winkel zur Straßenzeile. Borromini und Guarini, die italienischen Prälaturarchitekten des Barock, hätten an ihren bayerischen Scholaren eine wahre Herzensfreude gehabt.



Abb. 120. Peterskirche. Inneres.

Die Asamkirche hat eine Bedeutung weit über den Sinn einer Bürgerstiftung hinaus. Sie ist eine Münchner Malerschöpfung, die von ihren Meistern mit einer Liebe und Sorgfalt ausgestattet wurde, wie sie Maler des 19. Jahrhunderts für die genialen Improvisationen ihrer Ateliereinrichtungen aufwandten. Der künstlerische Ehrgeiz war bei diesem Unternehmen stärker als der kirchliche Opfersinn. Dadurch entstand ein Bauwerk, das von Wert und historischer Bedeutung für den ganzen Stand der kirchlichen Freskantenmeister ist. Nicht bloß die Maler und Stuckatoren des bayerischen Rokoko konnten mit berechtigtem Stolz auf die Stiftung ihrer Standes- und Kunstgenossen sehen. All die ungezählten künstlerischen Kräfte, die der Katholizismus Süddeutschlands aus Oberitalien, Tirol, Vorarlberg, den

Schweizer Hochtälern und neuerdings aus Frankreich zusammengerufen hatte, um sie bei der Stuccodekoration von Domen, Abtei- und Stiftskirchen, von Klöstern und Pfarreien zu verwenden, waren mitverantwortlich für den geistreichen und phantastisch-übermütigen Improvisationsausdruck, den die Innenausstattung der Asamkirche von Anbeginn machte und machen sollte. Die lange Übung in dem schnellfertigen Vortrag und dem leicht zu bearbeitenden aber vergänglichen Material des Stucco war die Voraussetzung für diesen Theatereffekt mit seiner vielfarbigen



Abb. 121. Ehemaliges Palais Piosasque de Non.
Phot. C. Werner.

Flitterhaftigkeit, die dem Virtuosentum so trefflich zu Gesichte steht. Und doch hat das kleine Meisterwerk, eben weil es ohne Bestellung und nur zur Freude des Schöpfers entstanden ist, alle Symptome eines idealen Künstlertraumes, den das Geschick zu guter Stunde realisieren ließ.

Die kleine Votivkirche, die ganz und gar nach den Plänen und Entwürfen der Brüder Asam entstand und von ihnen im wesentlichen auch eigenhändig ausgebaut wurde, ist am 16. Mai 1733, dem Tage der Grundsteinlegung, begonnen und 1734 vollendet worden; im Dezember fand die Weihe statt. Die Fassade wurde 1735 errichtet, aber erst 1746 vollendet. Die eigentlichen Baujahre fallen

also fast mit der kurzen Bauperiode der Amalienburg zusammen. Beinahe gleichzeitig haben Hof und Bürgertum ihr Glanz- und Meisterstück begonnen und ausgeführt.

Von kleineren Kirchen ist noch St. Georg in Bogenhausen zu erwähnen (1766—1768 erbaut), die Spitalkirche in der Mathildenstraße von 1758 (1760 geweiht), St. Anna in Harlaching (1753—1761 mit einer von Zimmermann gemalten



Abb. 122. Alte Akademie.
Phot. C. Werner.

Decke, 1757 pinx.). Derselbe Meister hat auch die Stuckdekoration für St. Jakob auf dem Anger geliefert (1737). Auch die älteste Pfarrkirche Münchens, St. Peter, erhielt 1750 eine Rokokoausstattung des Innern im Langhaus, nachdem schon 1729 der Chor erweitert worden war (Abb. 120).

So fleißig hatte die Kirche in keinem Jahrhundert in München gebaut. Jetzt wurde sie von dem allgemeinen Baueifer fortgerissen. Denn Süddeutschlands größte Bauperiode ist unzweifelhaft die Zeit von 1648—1740. An ihr beteiligten sich auch die Weltlichen (Abb. 121). Aristokratische Familien bauten Palais in der Residenz, alteingesessene Bürgerfamilien hielten den politischen Wind nun auch für günstig

genug, um in den Säckel zu greifen und ein Baugeld an ein stattliches Familienhaus zu wagen, das mit seiner artigen Schauseite nicht mehr dem Fassadenmaler übergeben wurde, sondern dem Stukkateur. Aber diese private bürgerliche Bautätigkeit bleibt weit zurück hinter dem großen Eifer, den Geistlichkeit und Fürstentum entfalteten. Vieles mag untergegangen sein und das Beste wird vor unsern eigenen Augen eingerissen. Unaufhaltsam dringt die moderne Spekulation, diese großstädtische Feindin aller künstlerischen und historischen Pietät, in der Altstadt vorwärts, und wenn sie auch nicht auf die Dächer der schönen alten Patrizier- und



Abb. 123. Palais Porcia. Museum.
Nach Aufleger und Trautmann, Münchener Architektur.

Adelshäuser den roten Hahn setzt, so zerstört sie sie doch. Die Promenaden- und Prannerstraße, vor allem aber die Theatinerstraße (Alte Akademie) (Abb. 122) und der Marienplatz haben noch vor wenigen Jahren in ihrem Straßenbilde eine ganze Anzahl vornehmer Hausfronten aufzuweisen gehabt, die alle die zierliche Noblesse Effnerscher und Cuvilliésscher Schule besaßen. Münchens Aristokratie konnte sich nicht mit den großartigen Allüren der Adelsgeschlechter von Wien und Prag messen. Weder ein Palais Trautson, Prinz Eugen, noch ein Palais Czernin und Clamgallas hat innerhalb seiner Mauern gestanden. Aber die Grafen Törring und Preysing besaßen Stadthäuser, deren feine und zarte Eleganz auch das verwöhnte Auge jener wandernden Hofkavaliere befriedigen konnte, die von Residenz zu Residenz reisten und in ihren

Tagebüchern und Reiseschilderungen unter allerlei Hofklatsch auch sehr interessante Urteile über Bauten und Kunstwerke einfließen ließen. Alle Rokokoresidenzen haben auf den Privatbau anregend und befruchtend gewirkt. In vielen Fällen sogar erlassen die Fürsten eine Bauordnung, die den Bebauungsplan der Stadt im ganzen und die Entwürfe der bürgerlichen Bauherren im einzelnen einer strengen Kontrolle unterziehen. Bauprämien, Steuererlaß und andere Vorteile werden als



Abb. 124. Das ehemalige Graf Preysing-Palais.
Phot. C. Werner.

Lockmittel für baulustige Stadtkinder versprochen; leider auch zur Verführung jener Hausbesitzer gebraucht, die dem modernen Geschmack zuliebe ihre mittelalterlichen Giebel und Erker zu beseitigen sich entschließen und an ihrer Stelle eine regelrechte, geradlinige Zopffassade mit lustigen Schnörkeln und studierten Emblemen setzen. Von solchen Bürgerhäusern einfacher Haltung hat München ohne Zweifel auch genug besessen, um das Straßenbild, wenigstens das der Hauptzeilen, modern und stilistisch einheitlich erscheinen zu lassen. Unter ihnen ragten einige vornehme Häuser um so augenfälliger hervor. Noch aus dem Geiste der italienischen Baumeister, die in der Bauhütte der Theatinerkirche ihren Mittelpunkt hatten, ist die

Fassade des Palais Porcia, das „Museum", geschaffen (Abb. 123). Ein ernster Palazzo mit wuchtigen Linien und schweren Verhältnissen, dem die kräftigen Fenstersimse und die Konsolengalerie einen echt barocken Charakter geben. Das Tor mit der schrägen Achse gibt den Hauptakzent. Balkon und Gitter stammen aus der Zeit, da der Kurfürst das Palais für die Fürstin Porcia modernisierte und im elegantesten



Abb. 125. Erzbischöfliches Palais, früher Palais Königsfeld.
Phot. L. Werner.

Cuvilliés-Geschmack ausbauen ließ. Als Effner seine große Laufbahn begann, wurde er auch der Berater und oft der ausführende Architekt der vornehmen Familien. Er fand bei ihnen Verständnis genug, um sich als phantasievoller Dekorateur frei gehen zu lassen. Inmitten süddeutscher Zierlust und Schmuckfreude brauchte er sich keinen Zwang anzutun. Waffen- und Trophäenarrangements, Masken und Guirlanden, amüsante und galante Reliefbilder durfte er nach Herzenslust an den Fronten und vollends im Innern, in Treppenhäusern und Vorhallen anbringen. Im Kompositionsprinzip aber schließt er und seine Schule

sich deutlich an die bewährten Grundgedanken der Fischer von Erlachschen und Hildebrandschen Bauten in Wien an. Ein kräftiger Sockel im Erdgeschoß mit einem ansehnlichen, säulengeschmückten Portal in der Mitte; ein Mittelrisalit mit breiten parallelen oder nach unten verjüngten Pilastern durch zwei Stockwerke hindurch; häufig mit der auffallenden Form, daß die Kapitelle in der Höhe des obersten Mezzanins abschließen und bis zum Kranzgesims oder zur Dachlinie mit



Abb. 126. Haus in der Ledererstraße.
Phot. L. Werner.

kleinen Konsolen überleiten; die Seitenteile der Front einfacher gehalten, ohne Vertikalen. Das Musterbeispiel dieser Richtung ist das Preysing-Palais (Abb. 124) hinter der Feldherrnhalle, ein prächtiges Werk, an dem die wundervolle Rhythmik der Dekoration und die korrekte Verteilung der Haupt- und Nebenmotive bewunderns- wert sind. An den Wiener Fischer erinnert auch die entzückende Behandlung des stumpfen Ecks nach der Residenz mit dem Wandbrunnen an der Straße und seinen Stukkaturen an den Fenstern der drei Stockwerke. Erbaut 1727—1734. — Ein- facher und schüchterner in der Behandlung der Gesamtgliederung wie der De-

koration der Einzelformen ist das zweite Preysing-Palais in der Prannerstraße (abgebrochen). Ein Bau wesentlich jüngerer Zeit.

Auch Cuvilliés hat für die Privatarchitektur des 18. Jahrhunderts ein hervorragendes Werk geliefert, das Palais Königsfeld, jetzt Erzbischöfliches Palais (Promenadenstraße, 1733—1737) (Abb. 125). Die Fassade von neun Achsen ist auffallend energisch gegliedert. Es ist zu bedauern, daß der geniale Dekorateur nicht häufiger für Außenarchitektur hat verwendet werden können. Über dem hohen Erdgeschoß — es ist durch die breiten Fugen gegliedert, die auch an der Amalienburg verwendet wurden — ein starkschattendes Gesims, auf dem die zehn breiten und kräftig vortretenden künstlerischen Pilaster aufsitzen. Ein hohes Konsolengesims mit energisch profiliertem Dachvorsprung als Abschluß. Ein Mittelrisalit von drei Achsen mit einem dreieckigen Giebel und einem Gitterbalkon im piano nobile.

Man kann nicht sagen, daß gerade diese Fassade viel Nachfolger in München gefunden hätte. Aber Cuvilliés Anregungen waren doch sonst fruchtbar. Namentlich sein Sohn und Mitglieder seines Baubureaus, die von bescheidenen Bauherren engagiert worden zu sein scheinen, pflanzen des Meisters Gedanken fort. Um die Person Cuvilliés sind derart noch Werke wie das Palais Lerchenfeld, eine stattliche Fassade in der Damenstiftstraße, das Haus in der Ledererstraße (Abb. 126) und in der Löwengrube, der kleine dreiachsige Anbau am Ministerium des Inneren (Theatinerstraße) zu gruppieren. Das Palais Gise, Prannerstraße, ist einer der wertvolleren Entwürfe und macht den Anspruch eines reichen Adelssitzes. Interessant ist die Endigung der Pilaster, die sich in der Mitte der Fassade totlaufen und von breiten Konsolen gekrönt sind. Neben dem Asamhaus ist das Haus des Bildhauers Straub und die nette, gemütliche Behausung Gunezrhainers am Promenadenplatz (Ostermaierhaus) besonders zu erwähnen.

Alles in allem hat auch das Bürgertum an dem großen künstlerischen Treiben und Schaffen in der Residenz bescheiden und vorsichtig teilgenommen, frei von prahlerischer Großsprecherei, aber solid und tüchtig, voll stillgelassenen Behagens inmitten der friedsamen Grenzen, die landesväterliche Weisheit und ureigenes Phlegma um sein geistiges und wirtschaftliches Leben aufgerichtet hatten.



Abb. 127. Hoftheater.
Phot. F. Finsterlin.

Übergänge.

Die kunstgeschichtliche Erzählung verteilt Licht und Schatten anders als die politische Geschichte und selten fallen die Glanzkapitel in den beiden Darstellungen zusammen. So folgt auf die Periode Karl Alberts, die mit der Wirksamkeit Cuvilliés innerlich verbunden ist, die Regierungszeit Max' III. Joseph (1745—1777), des „Vielgeliebten", die der bayerische Historiograph nur mit Wärme darstellen kann, die aber keinen neuen führenden Künstler von der Größe und Reife des genialen Rokokomeisters aufweist. Wohl fällt noch der Bau des Residenztheaters (1752—1760) in diesen Zeitraum. Ebenso das Projekt zu einer Umgestaltung der Residenzfassade im Sinne des blühenden Rokokostiles, aber der Gedanke kam nicht zur Ausführung, von einem steckengebliebenen Versuche an der Hofgartenseite abgesehen, und es blieb bei einem Modell, das jüngst wieder aufgefunden worden ist. Die hochgespannte Schöpferkraft der Architekten wie der Bauherren hatte nachgelassen und sank müde in sich zusammen.

Max III. Joseph stand innerlich dem schwelgerischen Luxus seines Vorgängers fern. Ein einfacher Sinn von bürgerlichem Beigeschmack hatte in die kurfürstliche Residenz seinen Einzug gehalten. Ich wüßte die häuslichen Neigungen des neuen Herrn nicht besser zu illustrieren, als mit dem Bilde eines Hofkonzertes in dem Ismaninger Schlößchen, das im Nationalmuseum aufbewahrt wird. Der Kurfürst spielt die Gamba, während seine Familie ihn bei der Piece begleitet. Die Musik ist die Muse, der die neue Zeit huldigte; die dilettantischen und künstlerischen Gaben des Kurfürsten und der Seinen stehen vornehmlich in ihrem Dienste.

Eine Mäßigung der souveränen Repräsentationsansprüche wurde zum Segen der Staatsfinanzen und der Landesverwaltung bei Hofe mit Einsicht und Strenge durchgeführt. Die großen Gedanken der Volkswohlfahrt drangen im grauen Gewande der Theorie bis an die Throne, und wo ein mildes und menschenfreundliches Herz schlug, wie in der Brust Max' III. Joseph, war auch die Praxis gnädig und human. Getragen wurden diese Ideen der Volksbeglückung von jener Bewegung der Geister, die ganz Westeuropa beherrschte und mit dem System der Aufklärung das Übel aus der Welt zu schaffen glaubte. Ihrer ganzen Natur nach war die Aufklärung eine Aufgabe vornehmlich der literarisch und wissenschaftlich gebildeten Kreise, unter ihnen besonders der gelehrten Körperschaften. Auch in München fand die Gründung eines solchen Humanitätsinstitutes statt, das anfangs ganz in den Formen eines gelehrten Konventikels bestand, seit 1759 aber zur Akademie der Wissenschaften erhoben und vom Hof mit aufmunternden Gnadenbeweisen bedacht wurde. Von ihr ging das helle, aber frostige Licht aus, mit dem das Halbdunkel in den Köpfen des Bürgers und sogar die finstere Nacht des Bauern und Landmannes aufgeklärt werden sollte. Unstreitig ist für die Volksbildung und allgemeine Erziehung von den führenden Männern der Akademie viel Segensreiches gedacht und gewollt und sogar wirklich ausgeführt und im Boden des Volkslebens eingepflanzt worden. Aber für das Leben der Künste ist ein wärmeres Licht vonnöten, und deshalb hat die Kunstgeschichte von der Akademie nur Kenntnis zu nehmen, weil an ihr ein Mann von so warmem Heimatgefühl und unermüdlichem historischen Wissenstrieb wirkte wie Lorenz von Westenrieder, der unter manchen kunstgeschichtlichen Plänen, die liegen blieben, als Erster eine Art Kunststatistik und kulturhistorische Darstellung Münchens lieferte mit seinem Buche vom Jahre 1782, Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München im gegenwärtigen Zustande.

Die Akademie hat aber, so gering ihr Einfluß auf die Ateliers und Werkstätten war, doch das geistige Leben Münchens als orientierender und gedankenbildender Volkserzieher von reinen, wenn auch etwas abstrakten Grundsätzen auf Jahrzehnte bestimmt. Der moralische Halt, den sie bot, war um so größer, als unter Karl Theodor (1777—1799) eine schmerzliche Entfremdung zwischen Volk und Hof Platz griff, die allen dunklen Elementen ein schnelles Wachstum gewährte und den Ruf Bayerns und Münchens als Kultur- und Bildungsstätte tief herabsetzte, wenn auch das geistige Niveau nicht so tief stand, wie es das Ausland darstellte, das den gesunden Kern des Volkes nicht kannte.

Große Bauunternehmungen konnten aber nicht in Angriff genommen werden, da der Kurfürst selbst — er gehörte der Sulzbachischen Linie des Wittelsbachischen Hauses an — in München sich niemals heimisch fühlte und immer bereit war, seine bayrischen Lande gegen einen fetteren Bissen, wie etwa die österreichischen Niederlande und ein Königtum von Burgund einzutauschen. Bei einem solchen Mangel von dynastischem Stammesbewußtsein ist eine fürstliche Kunstpflege undenkbar, weil die erste Voraussetzung, der wurzelfesten Verwachsung mit Land und Volk, nicht vorhanden ist. Die kalten und blutleeren Theorien der Aufklärung im Verein mit der Willkür der Souveränitätsmacht haben unter seinem Regiment die übelsten Früchte gezeitigt.

Aber München ist gerade Karl Theodor zu großem Danke verpflichtet. Denn wenn auch nicht ganz freiwillig hat er die Niederlegung des einengenden Mauerringes 1789 befohlen, die unter seinem Nachfolger Max IV. Joseph (1799—1806) seit 1804 energischer betrieben und abgeschlossen wurde. Mehr noch aber ist ihm die Stadt für die einzig großartige Stiftung verpflichtet, die er mit dem Englischen Garten ins Werk setzte. Bei der Anlage dieses herrlichen Parkes hat die jüngste unter den Sprossen der freien Künste, die Gartenkunst, in freiem und großem Stile gewaltet. Durch das englische Naturgefühl, das die zwanglose Anpassung an Klima,

Boden und Baumwuchs forderte, waren die strengen geometrischen Prinzipien der französisch-italienischen Gartenkunst überwunden worden. Die Idee des Parkes entstand im Gegensatz zum Schloßgarten mit seinem Blumenparterre, Laubgängen und geschnittenen Taxuswänden. Die Natur wurde sich selbst überlassen und hatte die ordnende und korrigierende Hand des Gartenkünstlers nur insofern zu dulden, als die Schönheit des Landschaftsbildes es unbedingt verlangte. In München entstand derart zuerst in Süddeutschland das nicht wieder erreichte Beispiel eines großen und weitausgedehnten Naturparkes, dessen grüne Wiesenflächen und prachtvollen Baumgruppen eine ästhetische Befriedigung von unbegrenzter Dauer und lebensfrischer Ursprünglichkeit gewähren und wohl noch einmal hundert Jahre bewahren werden, nachdem sie schon ein Säkulum lang gleich einem Jungbrunnen von unerschöpflicher Kraft und immer neuer Erquickung von den Münchnern bewundert und genossen worden sind. Wie viel Stadtplagen mögen auf dem langen Weg vom „Harmlos" bis zum Aumeister in diesem Zeitraum vergessen worden sein! Ludwig von Skell (1750—1822) war der Meister des Werkes, ein Mann, der in Schwetzingen, Bruchsal und Zweibrücken seine Schule durchgemacht hatte, sich aber im Laufe des Lebens zu einem selbständigen Künstler ausreifte, und der den englischen Gartenstil so frei handhabte, daß er der „Schöpfer der neueren deutschen Gartenkunst" wurde. Ein konservativer Zug seiner Natur ließ ihn die bestehenden Grundelemente des französischen Gartenparterres benutzen, wo er sie schon vorfand und gerade durch diese Anpassung an die ältere Tradition des Schloßgartens nimmt er in seinem Fache die eigenartige Stellung ein. Von Biebrich am Rhein bis Laxenburg bei Wien hat er bei fast allen großen Gartenanlagen der Zeit durch Rat oder persönliche Leitung mitgewirkt. Graf Thompson Rumford aber war es, der ihn 1789 für den Englischen Garten gewann und tatkräftig unterstützte.

In der Baugeschichte der Stadt vollzieht sich nun der Wandel vom Rokoko zum Klassizismus und Empire.

* * *

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war die Baulust des Hofes erschöpft. Der Adel hatte sich seine Stadtpalais eingerichtet. Das Bürgertum begnügte sich mit dem alten Besitz und sah verträumt dem Wandel der Zeiten zu. Seine Stunde hatte noch nicht geschlagen, wenigstens fanden im Frieden der Residenzstadt die Ideen, die jenseits des Rheins die Verhältnisse umgestaltet hatten, keinen Wiederhall.

Das reiche Formenspiel des Rokoko hatte aufgehört, die Fürsten zu interessieren. Wie eine Mode war es vergessen worden. Nirgendwo fand sich die Lust, das kostspielige Wesen dieses wahrhaft königlichen Ausstattungsstiles wieder ins Leben zu führen. Der strenge Klassizismus beherrschte den Geschmack sowohl der höfischen Gesellschaft als des litterarisch gebildeten Bürgertums, seitdem die wissenschaftliche Archäologie die Augen für die antiken Formen wieder geöffnet hatte. Im Grunde hatte das künstlerische Gewissen, das durch die Renaissance erweckt und für die Antike gewonnen worden war, niemals ganz geschlafen. In den Akademien und bei den streng puritanischen Baumeistern des Nordens fanden die goldenen Regeln der fünf Ordnungen und die Lehren des Vitruv immer ein Verständnis. Als aber die literarische Aufklärung die Aufnahme der griechischen Kunst als eine ästhetische Erlösung und notwendige Formenreinigung selbst in den Kreisen der Laien verständlich gemacht hatte, hielten die hellenischen Weisen ihren Einzug und fanden in aller Welt eine jubelnde Aufnahme. Es schien allerdings, als fehle es an Bauaufgaben für den neuen Stil, da das immer baulustige Fürstentum an einer europäischen Geldkalamität litt und die unruhigen Zeiten gerade Bauunternehmungen als die entbehrlichsten Pflichten der Souveräne erscheinen ließen. Das Bürgertum

war aber noch nicht selbständig, und nicht kräftig genug, um die Ausgaben für künstlerische Verschönerung des Daseins zu tragen. Erst, nachdem der antikisierende Stil gelernt hatte, sich den hausbackenen Bedürfnissen des einfachen Privatmannes anzupassen, konnte man daran denken, seine Formen in die kleine Welt des Bürgerhauses einzuführen.

Da begann für den Klassizismus eine große Epoche, als Napoleon, der Eroberer, in den reinen und hehren Formen der Hellenen den kaiserlichen Glanz des neuen Pariser Hofes vor der Welt erstrahlen ließ. Damit begann auch für die neue Kunst eine Weltherrschaft und sie hat sich als „Empirestil" mit dem Geschick des französischen Kaisers fast identifiziert. Ihren Namen leitete sie von der Würde des Kaisers ab, und so wenig auch ihre eigentlich hellenische Formgesinnung in die neue Zeit hineinpaßte, so hat sie doch mit ihren reinen Mitteln die Szenerie der Weltbühne eingerichtet, auf der der große Held agierte. Der neue Cäsar fand die kalte und glänzende Herrlichkeit der Marmorsäle und Säulenhallen wieder, die Triumphbogen und Tempelbauten, die schon den alten Cäsaren Roms als Hintergrund gedient hatten. Die Welt wechselte schnell ihr Gewand, als ob sie es eilig habe, die heitere Üppigkeit des Rokoko ganz verschwinden zu lassen.

Mit Beginn des neunzehnten Jahrhunderts war auch in München der klassische Stil der maßgebende, und ebenso wie die Renaissance vor drei Jahrhunderten die Gotik verdrängt hatte, tat es jetzt ihre moderne Enkelin mit dem verspäteten Zopfstil.

München war inzwischen schnell gewachsen. In den Jahren 1801—1816 war die Bevölkerungszahl um ein Drittel gestiegen, und es war nötig, statt 48000 mehr als 60000 Seelen unter Dach zu bringen.

Der alte Mauerring mußte ganz und gar fallen. Auf dem freigewordenen Terrain der Glacis und der weiten Felder davor konnte sich die Baulust ungehindert entfalten. Damals entstanden die Quartiere um den Karlsplatz und die Ottostraße, ferner das vornehme Villenviertel auf dem Schönfeld. Die Briennerstraße wurde angelegt und von Anfang an für die aristokratischen Palais reserviert. Auf einem neuen direkten Straßenzug sollte sie die Verbindung der Residenz mit Nymphenburg verbessern.

Um die alten Stadtmauern herum, deren Tore noch stehen blieben als ehrwürdige Ruinen der mittelalterlichen Geschichte, legten sich die neuen Straßenzeilen, die Sonnen- und Müllerstraße, gegenüber die Karlstraße und der Maximiliansplatz mit ihren Querverbindungen weiter nach Norden die geradlinigen und unbarmherzig rechtwinkligen Häuserblocks der „Maxvorstadt". Bald war die Altstadt von einem Gürtel neuer Quartiere umgeben, in denen die wachsende Bevölkerung Raum genug fand. Namentlich nach Norden zu gewann die Neustadt Boden und folgte hier der Schwabingerlandstraße, die damals noch eine Krümmung, die durch die Fürstenstraße bezeichnet ist, machte, um der Kleinen Schleißheimerlandstraße zuzustreben. Am Eingang dieses vornehmen Quartiers erhob sich das Prinz Leuchtenbergpalais (1817), das der geschäftskundige Bauherr Napoleonischer Abkunft im Innern so einrichten ließ, daß es jederzeit als Hotel umgebaut und verkauft werden konnte. Es ist von Leo von Klenze gebaut. Am Briennerplatz entstand das kronprinzliche Palais, jetzt Palais Graf Törring. Die Straßenzüge zwischen Karlsplatz, Otto-, Max-Joseph- und Türkenstraße bildeten das Faubourg St. Germain der neuen Residenz. Die strenge Einfachheit der Fassaden zeigte allerdings, daß das behäbige Biedermeiertum und die aristokratische Jovialität damals einander recht nahe standen und beide von dem Grundzug der Sparsamkeit in gleicher Weise geleitet wurden. Ein Architekt des Rokoko hätte sich niemals dazu hergegeben, die Standesunterschiede so künstlich zu vertuschen. Nun aber fühlte sich auch der adlige Bauherr in dem schlichten Rock der Bürgerlichkeit wohl.

Oft will es scheinen, als ob die Baukunst jener Tage die dekorierende Phan-

tasie aus ihren Ateliers mit Gewalt verjagt habe. Der nackte Begriff „Nutzbau" scheint damals aus Bureaustaub entstanden zu sein. Von der Anatomie (1823) und der Türkenkaserne (1826) zu schweigen, ebenso von der protestantischen Kirche (1833 vollendet), die die typische Kahlheit ihrer Gattung durch architektonische Mißverhältnisse doppelt reizlos macht, — wie haben selbst Himbsel und Leo von Klenze anfangs prinzipiell jeden Zierat, ja jeden Gedanken an Schmuck ihren Bauten ferngehalten. In der inneren Stadt sprechen noch die Perusa- und Dienerstraße davon. Am Karlsplatz stand jüngst noch das ehemalige Himbselhaus, das schlicht und tüchtig am besten die alte Zeit repräsentierte und sich durch selten gute Verhältnisse als ein Werk strenger und zartsinniger Schulung empfahl, jedenfalls als eine Arbeit bescheidnerer Tüchtigkeit, als es der stolze und blasierte Neubau ist, der an seiner Stelle steht. Auch verblüffend gute Sachen gelangen, wenn einmal der alte Formenvorrat früherer Zeiten um Rat gefragt wurde. Die Angerfrohnfeste (1820) von Pertsch bedeutet einen besonders glücklichen Wurf. Der Festungscharakter des San Michelestiles steht dem ungnädigen Gefängnisbau ausgezeichnet zu Gesichte. Material und Formbehandlung, Zweck und Ausführung decken sich vorzüglich und beweisen, wie taktvoll neue Bauaufgaben gelöst wurden, wenn man den gerade herrschenden Modekanon eines bestimmten Stiles außer acht ließ und den Sinn der Aufgabe allein befragte.

In den beiden ersten Jahrzehnten spielte die führende Rolle im Bauwesen Karl von Fischer (1782 geb. in Mannheim † 1820 in München). Er hatte sich in Rom unter Maximilian von Verschaffelt gebildet, später in Wien und war dann in München Oberbaurat und Professor an der Akademie geworden.

Sein Hauptwerk ist das Hoftheater, das er 1811—1818 errichtete (Abb. 127). Der Bau ist von außergewöhnlichen Dimensionen und genügt deshalb selbst dem Massenaufgebot von Bühnenpersonal, das die moderne Musik erfordert. Im Innern ist der Rundbau für den Zuschauerraum in vier Rängen gegliedert, groß, leer und sparsam in der Dekoration. Nach dem Residenzplatz hin ist die Fassade eine klassizistische Tempelfront: ein Portikus von acht Säulen mit dem Dreiecksgiebel darüber. Die Architektur des 19. Jahrhunderts benutzt hier zum erstenmal diese typische Festkulisse, um eine Ouvertüre in feierlich großartigen Klängen durchzuführen, die damals die nächstgelegene Lösung war. Daß zwischen der Front und dem Baumassiv oder seiner inneren Disposition nicht die geringste architektonische Verbindung besteht, ist selbstverständlich. Die Seitenfronten sind sachlich und einfach behandelt. Wie sehr das Theater seinen Zweck erfüllte und den Ansprüchen genügte, geht daraus hervor, daß Leo von Klenze nach dem Brande von 1823 es mit geringen Veränderungen wieder aufbauen mußte und 1825 seiner Bestimmung übergeben konnte. Gewiß eine gute Rechtfertigung für den Baumeister.

Karl von Fischer war, wie gesagt, die Seele des Bauwesens unter dem letzten Kurfürsten Max IV. Josef, der seit 1806—1825 auch als Bayerns erster König regierte. Er ist der Träger des Klassizismus, ein Mann von gründlicher Bildung und großem Zuschnitt. 1806—1808 reist er in Italien und Frankreich und sucht seine besten Kenntnisse vor allem bei den Bauten der Renaissance, mehr noch als bei der Antike. Richard Streiter macht auf die ausführlichen Beobachtungen und genauen Zeichnungen aufmerksam, die Karl von Fischer nach Palazzo Pitti und Pandolfini gemacht hat. Seit 1809 ist er in München. Aber schon von Wien aus hat er den Bau des Ministerhotels geleitet, den ihm der Herzoglich Zweibrückensche Minister Abbé von Salabert in Auftrag gab (1803). Es ist das spätere Prinz Carlpalais, in dem die österreichische Gesandtschaft ihren Sitz hat. Nach Cuvilliés ist kein Aristokratensitz mit soviel Feinheit und anspruchsloser Eleganz ausgestattet worden. Von Anfang an, als das Sanssouci eines Garçon gedacht, ist das Palais nicht umfangreich in seinen Gesellschaftsräumen und noch weniger in

seinen wirtschaftlichen Dependenzen. Ursprünglich hatte der Plan nach beiden Seiten der Front eine größere Ausdehnung. Aber die Vornehmheit der Säle atmet noch ganz die feine Eleganz des ancien régime und beweist, wie sich dieser Geist auch mit den Formen des Klassizismus vertrug, wenn eine glückliche Hand die Führung hatte. Daß die robuste Säulenstellung an der Front als hübscher Schlußpunkt einer großen Prachtstraße eine unerwartete Aufgabe zu erfüllen haben werde, konnte Karl von Fischer freilich nicht ahnen. Wie sehr kam er aber seinen modernen Kollegen entgegen, die ihm an dem gegenüberliegenden Ende die Säule mit der goldenen Viktoria errichteten.

Durch ihn erhielt der Karolinenplatz und der vordere Teil der Briennerstraße seine Physiognomie. Hier führte er seit 1810 vierzehn Haupt- und Nebengebäude auf, von denen in neuerer Zeit fast alle eine moderne Umkleidung mit reicheren Formen und stilistisch ungebundenen Zutaten sich gefallen lassen mußten. Nur das ehemalige Kronprinzenpalais, jetzt Graf Törringpalais, ist unversehrt erhalten geblieben. Daneben stand das Palais des Frh. von Asbek, später dem Grafen Bassenheim gehörig, und das Graf Pappenheimsche Palais, in dem jetzt die päpstliche Nuntiatur ihren Sitz hat.

Der Grundzug aller dieser Bauten ist eine Einfachheit, deren Selbstzucht ebenso von der wirtschaftlichen Schwierigkeit der Zeit wie von dem strengen Formgefühl des Architekten zeugt.

Dabei ist ein theoretischer Hochflug in den künstlerischen Absichten doch möglich gewesen, der bei dem frugalen Zuschnitt der Fronten nur zu leicht übersehen wird. Gerade der sorgsame Aufbau der Verhältnisse verrät das vornehme Streben des Architekten, das seine eigentlich unnachahmliche Kunst ist, in den Proportionen das Beste und Feinste auszudrücken. Diese Adelssitze, so sehr sie mit allem Prunk in Material und Ausstattung zurückhalten, heben sich deutlich von der bürgerlichen Sphäre durch ihren durchgebildeten Charakter ab. In der Innendisposition des Frh. von Asbekschen Palais wird sogar dem bestrickenden Muster der Villa rotonda jenes Opfer gebracht, mit dem jede Anlehnung nordischer Bauten an diesen Idealgedanken bezahlt worden ist, indem der eigentliche Zweck, das bequeme Wohnen und praktische Wirtschaften zugunsten der hochräumigen zweigeschossigen Rundhalle in der Mitte bedenkliche Einschränkungen erfuhr. Karl von Fischer ist der letzte Baumeister gewesen, den die Geburtsaristokratie Münchens noch im vollkommenen Besitz ihrer Vorrechte, aber schon mit bescheideneren Mitteln beschäftigt hat. Später ist sie als Auftraggeberin überhaupt nicht mehr von Einfluß gewesen. Erst aus der jüngsten Zeit hat die Münchner Architektur edle Bautypen von echt originalem Charakter in den Villen und Atelierhäusern aufzuweisen, in denen reiche Künstler ihre Träume von malerischer Originalität und phantastisch stolzer Wohnlichkeit Gestalt gewinnen ließen. An ihnen würde sich der kühle Klassizist ebensosehr über die geschmeidige Anpassungsfähigkeit an alle denkbaren Bauintentionen verwundern, wie über den qunten Dekorationszauber, der die schrillsten Stildissonanzen und seltsamsten Raritäten zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzustimmen weiß.

Wären alle Pläne Karl von Fischers ausgeführt worden, so hätte das klassizistische München noch mehr charakteristische Werke aufzuweisen. Das Karlstor stünde dann nicht in der simplen Nüchternheit da, die es heute zeigt. Statt der nichtssagenden Architektur, hinter der sich jetzt der mittelalterliche Bauzweck verhüllt, hätte es einen ausgesprochen römisch-klassizistischen Charakter erhalten, der sogar dem fortifikatorischen Sinn nicht übel gerecht wurde. Auch zum Tor am Botanischen Garten hatte er Entwürfe gemacht.

Der künstlerische Wert Karl von Fischers hebt ihn über seine Mitbewerber hinaus und weist ihm einen hohen Rang in der Kunstgeschichte Münchens an.

Die finanzielle Kalamität in der Staats- und Hofkasse hat ihn bei manchem Entwurfe eingeengt, bei vielen geschadet. Aber die notwendige Sparsamkeit, die freilich bei dem hohen Anspruch des Klassizismus an echtes Material und sorgsame Einzelbehandlung doppelt schmerzlich war, hat diesen strengen Kopf zu einer Ehrlichkeit der architektonischen Sprache gezwungen, die doch niemals die Würde vergaß. Kronprinz Ludwig hat seine Bedeutung voll erkannt und die besten Aufgaben seiner jungen Jahre gab er fast ausschließlich ihm. Dann wandte er seine Gunst Klenze zu. Aber ehe Karl von Fischer noch die Bitterkeit der Zurücksetzung erfuhr, starb der ausgezeichnete Mann, der die altväterischen Sitten und Gewohnheiten des Bayern und seine schlichten Lebensansprüche durch die noble Sprache des Klassizismus auf die höhere Stufe selbstbewußter Einfachheit erhob.

Das Bürgertum hat sich auch manch nettes Haus geschaffen, dem die anspruchslosen Ziermotive auf Umrahmungen und Gesimsen besonders gut zu Gesichte stehen. In der Altstadt begegnet man diesen Biedermeierhäusern an verschiedenen Stellen, namentlich im Altheimereck, an der Herzogspital- und Josefspitalstraße. Sie sind der Schauplatz des zurückgezogenen und nie gestörten Kleinstadtlebens, dessen sympathische Figuren uns Joh. Georg Edlinger (geb. 1741, gest. 1819) in einem malerisch höchst anziehenden Vortrag — in der Art der Amsterdamer Maler des 17. Jahrhunderts — geschildert hat. Es ist die Zeit, als der Großvater die Großmutter nahm, schlicht, treuherzig und redlich-einfach, ein goldenes Zeitalter des Philisteriums, das uns seinen inneren Wert versteckt, weil es jenen Menschen viel leichter wurde, in sich zu gehen, als mit ihrer Person hervorzutreten. Selbst dort, wo das Haus nach der Straße nichts zeigt als Mauerbewurf und glatte Fensterrahmen, ist ihm doch jene anheimelnde Gemütlichkeit eigen, die immer dort eingesessen zu sein scheint, wo der Begriff der „Familie" Maßstab und Ausstattung des eigenen Besitztums bestimmt hat. Die Mietskaserne war noch nicht erfunden worden. Hatten doch fast alle Privathäuser nach hinten hinaus ihre Gärtchen, die, nachbarlich nebeneinander angelegt, einen stattlichen Anblick boten. Wohl aber entstanden die drei großen Militärkasernen, die Türken-, Schwere Reiter- und Hofgarten-Kaserne, von denen die letzte als erste dem Boden gleich gemacht wurde. Hoffentlich ist den beiden anderen das gleiche Schicksal recht nahe. Die Kunstgeschichte wäre nur dann veranlaßt, diese Tatsache zu verzeichnen, wenn an ihrer Stelle Neubauten von Wert, und, wenn möglich, nicht für soldatische Zwecke entstünden.

Es ist selbstverständlich, daß das kriegerische Zeitalter der Revolution und der Napoleonischen Eroberungen den Soldaten auch in das friedliche Reich der Kunst einführt, wo er sich mit seinem Hunger nach Trophäen und Siegesdenkmälern meldet. Für München war es aber doch wohl ein Glück, daß er selbst unter dem Schutze der Musen keine größere Rolle hat spielen können.



Abb. 128. Klenze: Glyptothek (1816—1830).

Ludwig I.

Eine neue Zeit pochte an die Tore. Fast überall in Europa hatte sie sich Einlaß erzwungen, und wenn auch nicht von den Souveränen, den Höfen und der aristokratischen Gesellschaft mit Freuden empfangen, hatte sie sich doch auch bei ihnen Respekt verschafft. Von den Zeiten unumschränkten fürstlichen Regimentes hörte man auch in Deutschland nur in dem heftigen Tone reden, den ein endlich Erlöster anschlägt, wenn er an seine Unfreiheit zurückdenkt. Eine neue Generation stand auf dem Plane und war gesonnen, sich mit allen Kräften zu behaupten. Ihre Waffen waren nicht die der Soldaten. Sie waren das geistige Rüstzeug, das sich die deutsche Nation in den Jahren der Aufklärung geschaffen hatte und deren Ziel war, sich an der Sonne des Glückes auch einen Platz zu sichern. Das Bürgertum außerhalb Bayerns war, fast über Nacht, aus der Stellung vollkommener Unterwürfigkeit und politischer Ohnmacht zu einer freieren Selbstbestimmung gelangt und war voller Entwürfe und großer Pläne, die Aufgaben der Bildung, der Kunstpflege, der Volksaufklärung und geistigen Erziehung selbst in die Hand zu nehmen. Wie sehr die Intelligenz gerade der bürgerlichen Gesellschaft sich des neu gewonnenen Rechtes freute, Gedanken über die ästhetische Erziehung öffentlich auszuführen, beweist die große literarische Bewegung, die von diesen Ideen ausging. Überall, selbst an ganz kleinen deutschen Fürstenhöfen, regten sich die Federn, die Köpfe des Lesepublikums mit Projekten und idealen Zukunftsbildern zu füllen. Eine ungeduldige und hoffnungsvolle Schwärmerei riß auch die Besonnenen mit sich fort. Es schien, als sollten die Ziele der Humanität mit dem Feuereifer von Eroberern erreicht werden. Noch steckte der Generation aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts etwas von jenem Tatendrang im Blut, der zum Schluß des vorangegangenen Jahrhunderts das alte Regime durch die Revolution gestürzt hatte. Man war friedlich gesonnen und des Waffenlärmes und Kanonendonners, der freilich nur von jenseits der Rheingrenzen herüberschallte, gründlich überdrüssig, aber die plötzlich frei gewordenen und aufgeweckten Kräfte des Bürgertums wollten in allen Dingen der Kultur ein eiliges Tempo innehalten, um keine Stunde zu verlieren. Allzulange war dieser gewaltige Wille gebunden gewesen.

Die französische Revolution hatte die allgemeine europäische Lage bestimmt. Es gab kaum Grenzen, die für das Vordringen der modernen Freiheitsideen einen wirklichen Wall gebildet hätten. Ganz Deutschland war von ihnen ergriffen. Um eine Erscheinung wie Ludwig I. zu verstehen, ist es durchaus nötig, seine Gestalt auf dem großen Hintergrunde der deutschen Kultur zu zeichnen. Denn wenn er auch ein ganzer Bayer war, bis in das Mark seiner Knochen hinein, so stand seine Genialität so hoch über der geistigen Sphäre Bayerns, daß er in den Rahmen einer rein Münchnerischen Schilderung nicht hineingezwängt werden kann. Was keiner seiner Untertanen spürte, das empfand er schon als einen Weckruf für sein ideal aufgefaßtes Amt als Herrscher: die neuen Gedanken der Zeit, die alle der ethischen und geistigen Hebung des Bürgertums galten, mußten für sein Volk fruchtbar gemacht werden.

So still es in Bayern selbst war, so tief erregt war doch der Kronprinz, weil er die allgemein deutschen Bildungsangelegenheiten wie die seines eigenen Lebens als Aufgaben und Pflichten erfaßte. Er verfolgte aufmerksam die literarischen und künstlerischen Gedanken der Nation und sah wie sich der Volkswille in Deutschland, wo er auch immer zum Ausdruck kam, auf große allgemeine Forderungen richtete und in seinen Wünschen und Hoffnungen eine deutlich erkennbare Einheit darstellte.

Ganz abgesehen von allen politischen und rechtlichen Forderungen in den vielen deutschen Staaten, die die Selbstverwaltung aller großen Körperschaften betrafen, und die der Volksgemeinschaft zu allermeist — am lautesten rief man nach Freiheit in Sachen der Bildung. Das deutsche Volk wollte teilhaben an den großen Gütern der Kultur. Für wen hatte die Kunst bisher geschaffen? Für Könige, Fürsten und Aristokraten. Ungeheure Schätze lagen unzugänglich in den Schlössern und Residenzen. Die materiellen Mittel für den verschwenderischen Repräsentationsluxus der Höfe hatte das Volk getragen, die einzige Last, die der Souverän auf sich nahm, war die Pflicht glanzvoller Feste, steifen Zeremoniells und einer umständlichen Etikette. Aber er schwelgte dafür auch im Genuß eines von allen Künsten geschmückten Daseins und einer abgöttischen Verherrlichung seiner Person. Für die Beurteilung der bürgerlichen Gesellschaft ist der Umstand ins Auge zu fassen, daß sie sich endlich mündig fühlte. Ihr schien es, sie habe zu viel kostbare Zeit verloren. In der Ungeduld ihres Tatendranges ging ihr sogar das Gefühl für Recht und Eigentum des Besitzenden in vielen Fällen verloren. Es ließen sich Stimmen hören, die für den endlich mündig Gewordenen nun Einblick verlangten in die Bildergalerien und Bibliotheken, die in den kostbaren Gemächern der Schlösser und in den weiten Sälen der Klöster gesammelt waren, sie wollten mitgenießen und teilhaben an der Musik und dem Bühnenspiel, das in den Residenztheatern vor der erlesenen Hofgesellschaft aufgeführt wurde, und die herrlichen Schloßgärten und blühenden Parkanlagen der Sommerresidenzen, in die die profane Welt keinen Blick hingetan hatte, sollten kein verschlossenes Paradies mehr sein. Alles schrie nach Kunst und schwärmte von der Schönheit des Daseins, wenn sie das Füllhorn ihrer Gaben über Hoch und Niedrig mit gleichem Maße ausstreuen würde. Das war ein Kindertraum. Niemand außer den Regierenden kannte die Lebensbedingungen der Kunst; alle Ästhetiker, Volksbeglücker und Freiheitsapostel waren in Sachen der Kunst ideale Phantasten. Eins erreichten sie allerdings. Sie rissen die Kunst aus dem Glanz und Schimmer der reichen Schloßzimmer heraus und zerrten das verwöhnte Palastkind, das in den feenhaften Pavillons unter schattigen Parkbäumen aufgewachsen war und vom Schäferspiel arkadischer Prinzen träumte, auf die Straßen der Kleinstädte und in die Zimmer der Bürgerhäuser. Doch die Kunst blieb nicht dieselbe. Eine Metamorphose ging mit ihr vor. Sie wurde ein hausbackenes Frauenzimmerchen mit

spröden Manieren, saß auf steifbeinigen Möbeln und hantierte mit billigem Hausrat. Am Spinett spielte sie Mondscheinsonaten und sang wehmütige Volkslieder und mit ihren Gedanken schweifte sie in der Ruinenromantik verfallener Klöster und in den frommen Hallen gotischer Kirchen umher.

In Bayern selbst und in München war aber von dieser erregten Teilnahme an den Gütern der Bildung wenig zu spüren. Das Bürgertum verhielt sich ruhig. Es scheint, daß die angeborne Langsamkeit des Entschlusses durch die rationalistische Lebensanschauung, die das Resultat der Aufklärung war, noch bestärkt wurde. Außerdem hatte die Regierung des Grafen Montgelas so stark in die geistigen und rechtlichen Besitztümer des Volkes eingegriffen, daß es die Segnungen der neuen Zeit nicht gerade immer als Wohltaten empfand. Es mußte sich erst an die alles umkehrenden Veränderungen der Verwaltung, des Rechtes, der Erziehung und an das neue Verhältnis zwischen Staat und Kirche gewöhnen, ehe es seine Gedanken auf die höchsten Interessen der Kunst und der Ausbildung der eigenen Persönlichkeit lenken konnte.

Für ein volkstümliches Kunstleben waren die Bedingungen vor allem in München ungünstig. Mehr hemmende als fördernde Momente waren vorhanden.

Allzuschnell war ein Umschwung aller Lebensverhältnisse eingetreten. Die Fürsten und der Adel dachten nicht mehr an Schloßbauten. Der Stab von Architekten, Malern, Stukkatoren und Bildhauern war ihnen entbehrlich geworden. Der Bürger aber war blutarm und wirtschaftlich unfähig, andere Interessen als die Lebensnotdurft zu pflegen, außer etwa den billigen Vergnügungen literarischer Freuden und ästhetischer Spekulationen.

Der Niedergang aller handwerklichen Traditionen des Kunstgewerbes war gegen Schluß des 18. Jahrhunderts ein rapider. Die vielen Meister, Künstler ihres Faches, die für die Höfe gearbeitet hatten, mußten ihre Werkstätten schließen und am Hungertuche nagen.

Allmählich nur eröffnete sich dem Kunsthandwerker ein neues Feld, als es galt, den klassizistischen Geschmack auf die bescheidenen Bedürfnisse und kleinen Verhältnisse, die außerhalb der Höfe herrschten, zu übertragen.

Nur Napoleon in Paris setzte die gewaltige Maschinerie seiner Palastbauten und Theatergründungen, der Schloßanlagen und Museumsprojekte, der Stadterweiterung und der Denkmalsstiftungen in Bewegung, wobei er als echter Demokrat, der er von Haus aus war, klug und den Zeitumständen Rechnung tragend immer dafür sorgte, daß das Volk wenigstens an der Kunst seinen wohlgemessenen Teil bekam. Durch ihn wurde der grandiose Plan eines Universalmuseums alles Besten und Edelsten der Kunst zur Wirklichkeit. Freilich war dieses Idealmuseum entstanden durch den größten Kunstraub, den die neuere Geschichte erlebt hat. Aber daß der Gedanke dazu in den kriegerischen Zeiten auftauchte und wenn auch nur kurze Zeit Leben gewann, ist für die Wünsche der Generation bezeichnend. Im übrigen Europa aber konnte es bei der allgemeinen Erschöpfung und Verzagtheit niemand Napoleon gleichtun.

Noch war in Deutschland ohne Fürstengunst eine große Kunst nicht möglich, und es fragt sich, ob sie von Volksgnaden allein überhaupt möglich ist. Alles Schreiben, Reden und Dichten, alle Programme und Konkurrenzen blieben wertlos, solange nicht ein Mächtiger den Mut faßte, sich des verlorenen Kindes anzunehmen. Denn die Kunst irrte umher. Man glaubte in Weimar und überall, wo die Kunst eine Sorge der besten Köpfe war, an ihren erzieherischen Wert wie an ein Evangelium. Aber ihre Apostel waren nicht berufen, die hohen Gedanken praktisch durchzuführen. Aus eigenen Mitteln konnten sie es nicht, und andere finanzielle Quellen standen ihnen noch nicht offen oder konnten noch nicht gleich für den höchsten Idealismus in Anspruch genommen werden. Die Literatur jener Tage

ist ganz durchdrungen von idealer Kunstbegeisterung. Doch die wenigsten, die über Kunst schrieben, hatten die großen Werke wirklich gesehen. Was kannte Lessing von der Antike! Wie teuer hat sich Winkelmann den Weg ins gelobte Land der Kunst erkaufen müssen. Und die späteren Kunstschriftsteller sahen schon deshalb zu Goethe auf, weil er wirklich aus eigener Anschauung sprach, selbst sammelte und Italien kannte. Die Regierenden verhielten sich gegen alle Kunstprojekte ablehnend. In dem militärischen Preußen war an eine Förderung in großem Stile gar nicht zu denken. In den übrigen deutschen Staaten war auch wenig Neigung, oft nicht einmal das Verständnis für solche Dinge.

Da war es nicht bloß für München — nein, für Deutschland ein Glück ohnegleichen, daß wenigstens ein Herrscher das erstaunliche Genie seiner künstlerischen Leidenschaft ganz in den Dienst dieser heiligen Sache stellte, — denn König Ludwig I. von Bayern war die Kunst heilig.

König Ludwigs Bedeutung für die deutsche Kunst kann schwerlich überschätzt werden. Er behandelte die Kunstangelegenheiten seiner Residenz in dem weitumfassenden Sinne, als wäre er für die Kunst der ganzen deutschen Nation verantwortlich. Es ist kein Wort darüber zu verlieren, daß München alles, was es in der Geschichte des 19. Jahrhunderts als Kunststätte bedeutet, ihm verdankt. Denn München war die erste deutsche Stadt, in der die Kunst zu einer öffentlichen nationalen Sache gemacht wurde. Ludwigs erster Bau, den er noch als Kronprinz begann, war ein Antikenmuseum, ein Marmorpalast, der gleich einem Tempel die unverlierbaren Schätze hellenischen Kunstgeistes aufnehmen und dem Volke bewahren sollte. Seine Tore standen dem Bürger offen, hier konnte er seine Augen weiden und echte Kunst genießen im Schauen und Sinnen. Niemals darf vergessen werden, daß Ludwig zu den großen Idealisten gehörte, auf deren starkem Glauben an ihre hohe Sache Deutschlands Kultur beruht. Die Träume des Jünglings und die Taten des Mannes waren von dem Geiste echter Humanität getragen. Keinen Augenblick seines Lebens vergaß er die Bildungsinteressen des deutschen Volkes, die für ihn die höchsten waren.

Sein Blick war immer auf ein Ziel gerichtet, das die Besten seiner Zeit als die eigentliche Jahrhundertsaufgabe ansahen, von deren Erfüllung mehr abhing als bloß die Wohlfahrt seines Landes und das Gedeihen seiner Residenzstadt.

Dadurch rückte er München in den Mittelpunkt des geistigen Lebens der Nation. Sein München! „Ich will aus München eine Stadt machen, die Deutschland so zur Ehre gereichen soll, daß keiner Deutschland kennt, wenn er nicht München gesehen hat."

Sein München, das er selbst nach dem bittern Kampf der Thronentsagung nicht aufhörte, mit edlen Werken der Kunst zu schmücken, dem er Prachttore, Denkmäler, Siegestrophäen, Kirchen und Museen baute. In kühner Zuversicht auf das Wachstum der Stadt, an das er als ihr vornehmster Mäcen wie an eine Notwendigkeit glaubte, erweiterte er über die niedergerissenen Mauern der Altstadt hinweg die Stadtgrenzen in einem Umfange, daß der zaghafte Philister fürchtete, nicht in Jahrhunderten könne das kleine Gemeinwesen in diese weit vorgesteckten Linien hineinwachsen. Inmitten der wirtschaftlichen Niedergeschlagenheit nach den Napoleonischen Kriegen, als niemand außer der ungestümen Jugend das Haupt zu erheben wagte, hat er mit dem Machtbewußtsein eines Augustus keine Göttertempel aber geweihte Stätten der künstlerischen Andacht gebaut, in denen sich der von Kriegsstürmen, Landplagen und Lebenskämpfen ermattete Deutsche wieder auf sich selbst besinnen konnte. Hier erwachte wieder sein Glaube an die Aufgabe, die ihm und seinem künstlerischen Genie bestimmt war. Ludwig hat Architekten, Maler und Bildhauer aus aller Herren Länder um sich versammelt und diesem Stabe tüchtiger Männer immer wieder vor Augen gehalten, daß sie für die Besten

ihres Volkes ihre Kräfte dranzusetzen hätten und sich nicht in Kleinlichkeiten, in engen Interessen und Liebhabereien verlieren dürften. Gerade um seines hohen Verantwortungsgefühles willen war ihm der praeceptor Germaniae, Meister Cornelius, in seinen starken Jahren lieb und teuer. Ludwigs weitschauende Intelligenz gab der Stadt die geistigen und materiellen Grundlagen, auf die sie ihren Weltruf als die vornehmste Kunststadt Deutschlands, ja als die Künstlermetropole par excellence aufbauen konnte. Mit einer wunderbaren Mischung genialer Phantastik und menschenkluger, weltgewandter Sachkenntnis führte er seine Schöpfung aus, die noch heute besteht und durch die Deutschland erst sein künstlerisches Gewissen erhielt. Der König weckte es und hielt es wach. Die Epoche Ludwigs I. von Bayern hat für die künstlerische Einheit der Nation die gleiche Bedeutung, wie die Zeit Kaiser Wilhelms I. für die politische Einigung nach dem großen französischen Kriege.

Ludwig konnte aber sein hohes Ziel nur dadurch erreichen, daß er als Despot und Kraftnatur herrschte. Mit dem freien Blick für die geistigen Strömungen und Bildungsbedürfnisse des Volkes verband er die stolze Souveränität und den unbeugsamen Willen eines Fürsten des alten Regime. Was er wollte, wurde gemacht und mochte sich selbst der Eigensinn eines Cornelius und die feine Diplomatie eines Klenze ihm entgegenstellen, ganz zu schweigen von dem Murren der Pfahlbürger und der lauten Opposition der Alteingesessenen, die sich in Kneipen, Zeitungen und Landtagssitzungen Luft machten. Selbst die Aufgeklärtesten im Volke waren sich nicht darüber klar, wie viel von all den hohen Zielen, die die Literatur aufstellte, praktisch erreichbar waren. Aus den Wolkenhöhen idealer Schwärmerei auf den festen Boden der Wirklichkeit herabzusteigen, war gewiß für die ästhetischen Enthusiasten schwer und oft unmöglich. Aber auch sie gewann der König. Er gewann sie alle. Gerade den besten Teil der literarisch gebildeten und ästhetisch erzogenen Bildungswelt der Nation gewann er sich durch die weithinleuchtende Sonnigkeit seiner erzieherischen, uneigennützigen und populären Gedanken. Es war eine Minorität, die zu ihm stand, aber sie war von der besten Art. Sie jubelte ihm zu und unterstützte ihn so gut sie es vermochte.

Die frühesten seiner Bauten galten fast insgesamt der Bildungspflege und waren deshalb echte Kulturtaten.

Aber Ludwig hat sich auch königliche und dynastische Aufgaben gestellt. Er erweiterte seine Residenz in dem großen Stile Maximilians I. und Max Emanuels. Er war ein König, ganz und gar, ja er verleugnete nicht die Abstammung von jenen Fürsten, die kurz vorher noch die Luxusschlösser von Schleißheim und Nymphenburg und die Reichen Zimmer der Residenz gebaut hatten. Unter seiner Regierung wächst die Residenz fast um das Doppelte an bebautem Areal. Die Notbauten, Zufallsannexe und launischen Liebhaberwerke seiner Vorgänger, die die alte herzogliche und kurfürstliche Residenz mit einem merkwürdigen Zuwachs von Türmen, Balkons und Giebelfronten umgaben, fielen. Ludwig hat mehr von der Residenz niedergerissen als irgend ein Wittelsbacher und dafür eine einheitliche Gruppe von Wohngemächern, Prunkräumen und Festsälen in langen Flügeln geschaffen, die den ganzen Schloßumfang großartig von der bürgerlichen Kleinstadt abhoben.

Was er aber auch unternahm, er war gleich groß in der mäcenatischen Grandiosität der Absicht, wie in der klugen Ökonomie der Durchführung. Er hielt sich von Anfang bis zu Ende in dem Rahmen eines vernünftigen Staatshaushaltes. „Ein Einblick in die Geschäftsbücher des Kabinetts, die in keinem Bankhause pünktlicher geführt wurden, gewährt die sicherste Überzeugung, daß für Kunstschöpfungen ausschließlich die Mittel des Kabinetts zur Verwendung kamen und genügend waren". — Er baute wie Hadrian, ohne indes die Steuer-

schraube bis zur Unerträglichkeit anzuziehen, ohne seinen persönlichen Luxus in erster Linie zu befriedigen, das zeigen die großen Opfer, die er sich in einer rührenden Anspruchslosigkeit selbst auferlegte. Er hat 20 Millionen Taler in seiner Regierung verbaut; aber er hinterließ ein gutgeordnetes Budget und eine gefüllte Kasse. Freilich schmälerte er das Heeresbudget und es ist selbstverständlich, daß militärische Kritiker und politische Historiker ihm diese Unterlassung nicht verzeihen können. Kein Fürst des 19. Jahrhunderts und noch viel weniger irgend eine verantwortliche Regierung oder ein modernes Parlament haben eine auch nur annähernd große Leistung aufzuweisen; denn eine Kunstpflege im großen Stil ist ohne persönlichen Glauben an ihren Wert und ohne leidenschaftliches Dransetzen der eigenen Kraft nicht möglich. Allein durch diesen Umstand ist der königliche Mäcen und der absolute Souverän jeder modernen Staatsregierung überlegen. Denn der Staat hat mit seiner nach oben und unten verantwortlichen Verwaltung kein Organ und keine amtliche Stelle, an der dieser von Gott verliehene Glaube an die Kunst und die individuelle künstlerische Begabung sich frei entfalten und in Wirksamkeit treten könnte. In Dingen der Kunst ist nach modernen Regierungsgrundsätzen immer nur ein Kompromiß möglich, bei dem die Stimme des Berufenen nicht immer die entscheidende ist. Ludwig aber traf alle seine Entschlüsse aus eigener Initiative und nur im Rate von Fachmännern. Bayern hatte das Glück, daß der wirklich Berufene auf dem Throne saß und seine Energie, die gerade auf dem dunklen Hintergrunde der Zeit gleich einem Phänomen erscheint, einzig der Kunst widmete.

Die augenblicklich herrschenden Kunstanschauungen werfen über das glückliche Bild der Ludwigepoche etwas wie einen tragischen Schatten. Der Individualitätenkultus und die immer angestachelte Originalitätssucht der modernen Generationen vermissen den frischen Lebenshauch einer selbstbewußten und selbständigen Schaffenskraft unter den Künstlern des Königs. Daß er und seine Meister in der Vergangenheit ihre Ideale suchten wird ihnen zum Vorwurf gemacht. Es sei ein Unglück gewesen, daß Hellas und das Mittelalter die Vorbilder gegeben haben. Dadurch habe seine Kunstförderung einen antiquarischen Charakter behalten.

Es ist richtig, daß der historische Sinn, der seit Winckelmann gepflegt worden war und durch die mächtig aufblühende wissenschaftliche und künstlerische Erforschung des deutschen Mittelalters neue Impulse empfing, für die formale Ausbildung der Kunst unter Ludwig ein ungeheures Übergewicht hatte. Aber der Historismus trat auf mit dem unwiderstehlichen Drang einer geschichtlichen Notwendigkeit. Niemand konnte sich von ihm frei machen. Alle standen unter seinem Banne. Gewiß ist dadurch die ursprüngliche Naivität des Schaffens, die aus den stillsten Wünschen und geheimsten Kräften einer Zeit neue Formen bildet, gelähmt worden.

Aber wenn die Kunst nicht selbst diesen immer neuen und daher niemals vorgezeichneten Weg findet, so ist dafür der Mäcen am wenigsten verantwortlich zu machen. Denn gerade er mit seinen Aufträgen und Idealplänen steht unter dem Einfluß der produzierenden Kunstkräfte und es ist unentschieden, wie weit er den Willen einer Kunst bestimmen kann oder von ihm abhängig ist. In seiner Person verkörpern sich nur die unausgesprochenen Gedanken, die im Künstler, im Volk, im gesamten Bildungsmilieu vorhanden sind.

Wenn also die retrospektiven Interessen der Ludwigsepoche wirklich tragisch waren, so handelt es sich nicht um eine tragische Schuld des Königs. Es war ein tragisches Geschick.

Aus der sentimental angehauchten Ironie, mit der die moderne Atelierkritik die große Zeit Ludwigs I. bespricht, ist ein Beklemmungsseufzer heraus zu hören, der sich der Künstlerbrust, selbst der Allermodernsten deswegen entringt, weil auch sie sich eingestehen müssen, daß die großen Kunstgedanken der Vergangenheit auch

das urwüchsigste Originalgenie unter ihren Bann ziehen. Wer will sich überhaupt je ganz davon befreien!

Jedenfalls wäre es ein Fehler historischer Kritik, wenn sie den Glauben aufkommen lassen wollte, daß die Ludwigepoche ein retardierendes oder verfehltes Kapitel der Kunstgeschichte Münchens gewesen wäre.

Ludwigs künstlerische Taten waren eine moralische Errettung aus tiefster Depression. Als er die Augen schloß, war München schon die typische Kunststadt des 19. Jahrhunderts. Der Erfolg war aber noch von viel größeren und länger andauernden Folgen. Denn auch das München am Beginn des 20. Jahrhunderts ist in allen wesentlichen Grundzügen die Schöpfung König Ludwigs. Die Selbsteinschätzung der lebenden Künstlergeneration wird nicht darunter leiden, wenn sie das rückhaltlos und dankbar anerkennt.

* * *

König Max Josef war als Bauherr nicht gerade von hinreißendem Temperament. Ein lebhafteres Tempo kam in das künstlerische Leben Münchens erst durch seinen Sohn, den Kronprinzen Ludwig. Er wirkte gleich mit seinen ersten Aufträgen befreiend und ermutigend. Ein moderner Sinn kam zum Ausdruck, der schon in den Aufgaben allein sich von den Gedanken des 18. Jahrhunderts scharf und bestimmt unterschied. Es ist nicht der Stil, der seine Bauten neu und groß erscheinen läßt. Der Zweck, den sich der hochfliegende Idealist stellte, hebt ihn empor.

Im Jahre 1815 ließ der Kronprinz eine Konkurrenz für ein Statuenmuseum griechischer und römischer Plastik ausschreiben (Abb. 128). Die Idee war durchaus neu. Der junge Mäcen dachte nicht an Pavillons, Eremitagen, Jagdhäuser und Lustbauten. Sein Sinn war auf rein künstlerische Gedanken gerichtet, die die charakteristischen Merkmale moderner Kunstpflege an sich tragen. Er plante als Sammler des Edelsten und Besten antiker Kunst einen Idealbau zur Aufstellung der kostbaren Schätze und hoffte zugleich auf ihren erzieherischen Wert, der in rein menschlicher Läuterung der neuen Generation, wie in der Aufklärung über die wahren Ziele der Kunst seine Früchte tragen sollte.

Die eingegangenen Entwürfe befriedigten ihn zum großen Teil nicht. Er entschied sich für den Plan eines jungen Architekten, den er in Paris kennen gelernt und schon durch seinen Vater als Hofarchitekten für München gewonnen hatte. Das war Leo von Klenze, das erste Nordlicht, das am südlichen Himmel Münchens zu leuchten begann. Der norddeutsche Baumeister stammte aus Hildesheim. Er lebte ganz in der hellenischen Welt. „Es gibt nur eine Kunst und das ist die hellenische," pflegte er zu sagen. Er brachte an technischen Kenntnissen, an künstlerischem Lebensgefühl und organisatorischen Fähigkeiten ein außergewöhnliches Maß mit. Die Griechen kannte er, wie nur die Leidenschaft der Nachempfindung sie kennen lehrt. Für seine besondere Stellung als Architekt des stürmischen Prinzen war es ein Glück, daß er eine seltene Menschenklugheit besaß, die ihn auf dem glatten Boden des Hofes lange vor Sturz und Ungnade bewahrte. Die Verbindung des Prinzen mit dem Architekten war eine glückliche und stand unter einem guten Stern, denn es ist kein Zweifel, daß Ludwigs reifste Werke, welche die genialen Ideen des Volksbeglückers mit der Würde des königlichen Bauherrn vereinigten, von Leo von Klenze ausgeführt wurden. Der Baumeister war ausführendes Organ und doch wieder der inspirierende Künstler. Er mußte in dem rapiden Tempo arbeiten, das die Ungeduld des Mäcens verlangt und war doch verantwortlich für die Solidität und ausgereifte Homogenität der Werke. Nicht gering war sein Einfluß auf die Gleichartigkeit der stilistischen Anschauungen des Kronprinzen und Königs, wenigstens solange er der einzige und unbestrittene Rat-



Abb. 129. P. Cornelius: Die Zerstörung von Troja. Fresko in der Glyptothek.

geber seines königlichen Herrn war, dessen feuriges Temperament sich leicht zu sprunghaften Versuchen auf allen möglichen Gebieten der Stilgeschichte verleiten ließ. Leo von Klenzes felsenfeste Überzeugung von dem alles überragenden Werte der hellenischen Kunst war die Konstante in den schnell wechselnden Liebhabereien und Neigungen des Königs. Die Verschiedenartigkeit der beiden Naturen ergänzte sich in glücklichster Weise. Klenze war eine charakterfeste Stütze für die schnell entflammte Begeisterungsfähigkeit Ludwigs.

Leo von Klenze war für die Aufgabe eines antiken Statuenmuseums wie geschaffen. Seine Lösung ist denkbar einfach und dauernd mustergültig. Vom Königsplatz aus stellt sich der Bau als eine Säulenhalle zwischen zwei glattwandigen, nischengeschmückten Flügeln dar. Die Verbindung der heterogenen Motive war glücklich erfunden. Im Grundriß ist das Museum ein Arrangement von Sälen um einen mittleren Lichthof herum, von dem aus alle Räume ihr Licht erhalten. Oberlichtsäle mit Glasdecken hielt man damals noch nicht für die allein erlaubte Belichtung eines Sammlungsraumes. Die Saalfluchten um das offene Viereck herum geben eine möglichst einfache und sinngemäße Verbindung. In der Ausstattung der Antikensäle waltete ein besonders feiner Geschmack. Die Wandbekleidung ist einfarbig, gedämpft im Ton und meist in echtem Material ausgeführt. Alles ist für den Museumszweck und seinen wissenschaftlich-künstlerischen Charakter berechnet. Die Rücksicht auf die systematische und historische Ordnung der Werke war der leitende Gesichtspunkt und sie ist nirgends der malerischen Atelierdekoration zum Opfer gefallen. Die Aufstellung der Skulpturen ist eine ideale. Sie stehen frei, offen und doch in der notwendigen Beziehung zueinander, wie sie eine Sammlung verlangt. Ein echt antiker Formensinn, der vor allem der Plastik not tut, war am Werke, als der Kronprinz und sein Baumeister die Pläne für dies schönste Werk der Hellenenbegeisterung schufen.

Alles wäre einheitlich und vorbildlich, wenn der Kronprinz nicht den bedauerlichen Gedanken gehabt hätte, drei Säle an der Rückseite des Baues an Peter Cornelius für Freskomalereien auszuliefern (Abb. 129). Selbst dem historisch geschulten und nur allzu anpassungsfähigen Verständnis unserer Tage ist die enthusiastische Aufnahme, die Cornelius bei König und Volk fand, schwer begreiflich. Man muß immer wieder die philologisch-literarische Erziehung seines Publikums in Betracht ziehen, um die Nachsicht zu verstehen, die man seinen Vergewaltigungen der Form und des Geschmackes entgegenbrachte. Nirgends weniger aber als hier, wo die klassische Kunst der Alten lebendig vor Augen steht und den Blick auf das Große und Reine einstellt, ist die Aufdringlichkeit des Corneliusschen Pathos zu ertragen. Mußte denn der klare Originaltext griechischer Kunst mit diesem pedantischen Kommentar voll schulmeisterlicher Grillen und Übertreibungen versehen werden? Hat die Dissonanz niemand wehe getan?

Mit dem antiken Geiste der Glyptothek hat Cornelius und sein Freskenschmuck nur den äußerlichen Zusammenhang thematischer Beziehungen, da die Darstellungen dem homerischen Sagenkreise gewidmet sind. Die Begeisterung des Malers für seinen Stoff war sicher echt und feurig. Aber innerlich gehört er und sein Werk zur romantischen Welt. Der Grundzug seines Temperamentes ist die Vehemenz des Affektes. Immer greift er nach dem höchsten Ton. Seine Dynamik ist ohne Rhythmus und Steigerung. Überall der wildeste, dramatische Ausbruch. Daher er auch mit dem Kanon seiner Gebärden, Posen und Attituden schnell am Ende ist. So besinnungslos haben sich selbst die ungebärdigsten Quattrocentisten nicht verausgabt. Sie verstanden besser hauszuhalten. Keine Bühne hat je solche Übertreibungen gesehen.

Cornelius kam mit einem schmalen Sack formaler Kenntnisse in die Glyptothek. Er kannte weder Götter noch Menschen. Wer will es dem bekränzten Peleus

verargen, daß er sein Schäferstündchen nicht hitziger auskostet, wenn ihm der Maler eine so hüftlahme Thetis in den Arm gelegt hat.

Wenn Cornelius von seinen antiken Helden erzählt, so tut er es mit aufgeregtem Eifer. Seine Augen blitzen, seine Stimme wird schrill und er verliert die Selbstbeherrschung. Er ist süß-elegisch, tränenreich und zimperlich, dann wieder schauspielerisch erregt, rüpelgrob und ungeschlacht, ganz hingenommen von Wut und Grimm, wie ein drolliger Komiker, der seine Sache gut machen will.



Abb. 130. König Ludwig I.
Phot. Jos. Albert.

Die Farbe war von jeher seine schwache Seite und wenn ihm hier gelegentlich ein Stück Malerei gut gerät, so weiß man nicht, wie weit er selbst oder einer seiner Gehilfen dafür verantwortlich zu machen ist.

Es war nicht genug, daß ein deutscher Maler im Geiste Winkelmanns lebte, um ihn an so hervorragender Stelle zu beschäftigen und gleichsam mit den Heroen aller plastischen Kunst in die Schranken zu rufen.

Cornelius bestand aber die hochnotpeinliche Kritik wenigstens in den Augen der Zeit und seines fürstlichen Gönners. Und wer den Besten seiner Zeit genügt, der hat den Ewigkeitsruhm verbrieft. Aus Briefen, Tagebüchern und Kunstgeschichten der Romantik klingt der emphatische Ausdruck der Bewunderung zu uns herüber. Man begreift, daß dem selbstbewußten Meister der Kamm schwoll. Nichts hemmte seinen Hochmut. Schließlich wurde die gespreizte Anmaßung des eitlen Mannes auch dem König, der eine erstaunliche Langmut bewiesen hatte, unerträglich. Es ist häufig zu beobachten, daß starke Naturen sich nicht gern an die Sympathien und Evokationen ihrer Jugend erinnern lassen. Der König hatte inzwischen andere Anschauungen gewonnen. Cornelius hörte aber nicht auf, in prophetischem Ton sich selbst als das Heil der deutschen Kunst zu empfehlen und auf seine Beziehungen zum König zu pochen, bis er denn schließlich allen Glauben verlor, statt ihn zu erwecken. Wenn König Ludwig der aufgeblasenen Selbstüberhebung des Malers zu guterletzt ein Ende machte und sich von ihm in den scharfen Formen der Ungnade trennte, so geschah es dank der Reife und Klarheit seiner Menschenkenntnis, der auch die Schwäche des Künstlers nicht verborgen blieb (Abb. 130).

Das geschah indessen erst nach Vollendung des jüngsten Gerichtes in der Ludwigskirche. Einstweilen war der Kronprinz des Lobes voll und genoß die Freude an seinem wohlgelungenen Erstlingswerk. Sie war auch um so mehr berechtigt, da die Glyptothek der erste Museumsbau Deutschlands war. Er ist auch einer der vornehmsten und einheitlichsten geblieben bis auf den heutigen Tag.

Der Erfolg bestärkte den König, auf dem eingeschlagenen Wege weiterzugehen.

Noch als die Gerüste in den Sälen der Glyptothek standen, hatte Ludwig schon wieder einen neuen Museumsbau vorbereitet und begonnen, der für die Gemäldesammlungen des Hauses Wittelsbach bestimmt war. Er begann den Bau der Pinakothek. In den Jahren 1802—1806 war in München durch die Einverleibung der Düsseldorfer Galerie, der Bildersammlungen von Mannheim und Zweibrücken, durch die Vereinigung der Gemälde aus den bayerischen Schlössern, schließlich auch durch die säkularisierten Güter, zu denen dann noch die angekauften

Sammlungen der Brüder Boisserée und des Fürsten Wallerstein hinzukamen, ein ungeheurer Gemäldeschatz zusammengekommen. Die kleinen Räume in der Galerie der Hofarkaden genügten nicht. Ein Neubau war durchaus notwendig (Abb. 131).

Der König wollte auch wieder die weiteste Öffentlichkeit an dem Besitz teilhaben lassen. Er sah in den Kunstsammlungen vor allem ein nationales Bildungsmittel, das nicht nur für die Fachleute, also die Künstler in erster Reihe, sondern für die ganze Laienwelt zu Nutz und Genuß zugänglich sein sollte. Wie wichtig indessen auch dem König der erzieherische Wert der Galerie war, so legte er doch Gewicht darauf, daß der Schatz in kostbarer Ausstattung und wahrhaft königlichen Prunkräumen aufgestellt werde. Der sonst so sparsame Herrscher genehmigte allein 35 000 Gulden für die Wandbekleidung mit Seidentapeten. Die großen Säle mit den Rubensbildern und der italienischen Schule sind herrliche Repräsentationsräume geworden, in denen die Kostbarkeiten der Kunst würdig und stolz zur Geltung kommen. Für die innere Ordnung war das historische Prinzip als Richtschnur gewählt worden, um den Entwickelungsgedanken vom Beginn der Ölmalerei bei den Niederländern bis zur Blüte der spanischen Schule im 17. Jahr-



Abb. 131. Alte Pinakothek (1826—1833).
Phot. Würthle & Sohn.

hundert klar vorführen zu können. Ob sich damals Stimmen erhoben, die gegen den wissenschaftlich-pädagogischen Gedanken der Aufstellung Protest erhoben und ein Arrangement forderten nach Atelierrücksichten, die den malerischen und Schönheitswert der Gemälde mehr ins rechte Licht hätten rücken können, ist mir nicht bekannt. Das System als solches bewährte sich jedenfalls und wurde fast überall angenommen, da die Trennung nach Großformaten für die Hauptsäle und Kleinformaten für die Kabinette sich als logisch und praktisch bewährte. Nur eine Maßregel legt dem Besucher einen Zwang auf, der nicht frei von Pedanterie ist. Denn wer ein Bild der Spanier sehen will, muß die lange Reise von den Eycks bis zu den Gassenbuben Murillos auf sich nehmen und hat unfreiwillig einen ganzen Kursus der Kunstgeschichte zu durchlaufen, ehe er zu den schönen Stücken des Sevillaners gelangt.

Auch im Außenbau verlangte der König einen vornehmen, repräsentativen Charakter. Das kostbare Museum sollte den Geist gehobener Festlichkeit und feierlichen Stolzes an der Stirn tragen. Die Formensprache der venezianischen Hochrenaissance, zugeschnitten auf die einfacheren nordischen Verhältnisse, gab die Hauptanregungen. Der langgezogene mächtige Block mit dem ruhigen System der Wandgliederung erinnert sogar an die römische Palastarchitektur, die ein solches Massiv am ehesten tektonisch wirksam gemacht hatte und leichten Herzens auf große Portal-

dekorationen und Mittelrisalite mit Kuppelbekrönung verzichtete. Um der inneren Organisation willen entschied man sich sogar, den Haupteingang auf die eine Schmalseite zu verlegen.

Die Pinakothek hat wie keine andere Schöpfung König Ludwigs Münchens Zukunft als erste Kunststätte in deutschen Landen gesichert. Man kann sagen, sie ist die eigentliche Seele der Malerstadt. Wer möchte die Unsummen von künstlerischen Anregungen und Erfahrungen, die die Malergenerationen des 19. Jahrhunderts hier empfangen haben, abschätzen? Welche breite Wirkung ist von hier auf die Geschmacksbildung und den künstlerischen Sinn der Nation ausgegangen! Die herrliche Galerie ist der Lebensquell für jene malerische Empfindung geworden, die Technik und Wirkung der historischen Malerschulen in ihrer Eigenart verstehen und schließlich auch nachahmen lernte. Das ungeheure Beispiel, das sie der Gegenwart vor Augen rückte, hat vielleicht manchen Entschluß wankend gemacht, sich den neuesten Erfindungen koloristischer Auffassung rückhaltlos hinzugeben. Sie war das Gewissen der jungen Generationen und sie regulierte den schnellen Impuls ihrer Initiative. Durch das Gewicht künstlerischer Erfahrung, das in ihren jahrhundertalten Zeugnissen niedergelegt war, mäßigte sie den Sturm und Drang moderner Bestrebungen, und bekräftigte andrerseits ihre Überzeugungen, wenn sie erst einmal geklärt und erprobt waren.

Von Anfang an aber gab sie für alle, deren Augen nur von einem Schimmer künstlerischen Lichtes getroffen waren, eine unerschöpfliche Fülle von Genuß und Bereicherung. Wenn in München der gebildete Laie ein natürliches Verhältnis zur Kunst hat und ein eigenes Urteil, das mehr auf Gefühl als auf dialektischer Beredsamkeit beruht, so ist dieses in der Pinakothek gereift. Schließlich kann es keinem Zweifel unterliegen, daß München die Führerrolle in der Geschichte der Malerei nur hat behaupten können, weil die künstlerische Bewegung der eigentlichen „Maler" des Jahrhunderts in dem antiquarischen Studium der Pinakothek und nicht in Pariser Salons ihren Ausgang genommen hat. Die Monumentalkunst, die Ludwig in erster Reihe im Auge hatte, ist von dieser Innervation freilich weniger betroffen worden. Aber die Ateliermalerei, die sich trotz alle und alledem still ausbildete und die feinsten malerischen Instinkte der Münchner Künstlerschaft umfaßte, wurde in der Pinakothek, ihrer eigentlichen Akademie, großgezogen. Und dieser gar nicht zu überblickende Einfluß hält an, so daß der Millionenwert der Galerie sich tagtäglich durch lebendige Zinsen erhöht.

Als Ergänzung der Bildersammlung aus den großen Zeiten der Kunstgeschichte baute Ludwig ein Museum, das nur Gemälde des 19. Jahrhunderts aufnehmen sollte. Die Neue Pinakothek war der lebenden Kunst und ihren unmittelbaren Voraussetzungen gewidmet (Abb. 132).

Inzwischen ist auch das 19. Jahrhundert ein „historisches" geworden und man schickt sich an, auch ihm ein großes Kapitel in der Kunstgeschichte einzuräumen. Aber das Material der Neuen Pinakothek ist so lückenhaft, so sehr durch Zufallsbesitz und Modeankäufe bestimmt, daß es für kein einziges Thema, nicht einmal für das Lieblingsthema des Jahrhunderts, für die Landschaftsmalerei, eine ausreichende Illustration gewährt. In der Neuen Pinakothek, das darf nicht vergessen werden, sollte nach des Königs Absicht die Ernte seiner opferwilligen Kunstförderung aufgeführt werden. In der lebenden Kunst wollte er die Erfolge alles dessen zeigen, was er mit der Stiftung der Alten Pinakothek, der Akademie, der Glyptothek und seinen immerwährend sich erneuernden großen Aufträgen gesät hatte. Die Sammlung in der Neuen Pinakothek, hoffte er, würde sein enthusiastisches Mäcenatentum rechtfertigen. Ihr heutiger Bestand entspricht weder an Güte, noch an Auswahl diesem hohen Ziele. Aber sie birgt doch so manches Bild, das schon zum unverlierbaren Besitz Münchens gehört. Und für den Freund der

Malerei sind auch die Spuren, die sie im vergangenen Jahrhundert zurückgelassen, ihre innersten Absichten und ihre besten Hoffnungen deutlich erkennbar; wenn auch der Weg nicht klar liegt, den sie zurückgelegt hat. Und da der Besitzstand an alten Bildern voraussichtlich kaum mehr wird erweitert werden können, bleibt um so mehr für die Zwecke der Neuen Pinakothek zu tun übrig.

Viel schlimmer und überhaupt nicht verbesserungsfähig steht es um den Bau des Museums. Als Außenbau ist er vielleicht das einzige wirklich verfehlte Werk des Königs. Eine unglückliche Ideenverbindung war der Anlaß zu dem mißratenen Entwurf. Der Bau sollte innen und außen ein Museum werden. Die Wände draußen als Riesenflächen für Monumentalmalereien, die Räume innen für Bilder und Tafeln, beide aber ad maiorem gloriam der Ludwig-Epoche. Jede andere baukünstlerische Rücksicht wurde fallen gelassen. Die einfachsten Rahmenleisten umziehen die Mauerbilder. Kleine romanische Rundbogenfriese, Lisenen und Flach-



Abb. 132. Neue Pinakothek (1846—1853).
Phot. Würthle & Sohn.

bänder als Längsverbindungen. Es war ein merkwürdiger Mißgriff, aus dem ungeheuren Formenvorrat der Kunstgeschichte gerade diese frühmittelalterlichen Stilelemente hier an einem modernen Museumsbau zu verwenden; wie es denn überhaupt nicht gelungen ist, dem massiven Baukörper Form und Ausdruck, tektonischen Sinn und Bedeutung zu geben. (Von Voit 1846—1853 erbaut.)

Aller Glanz sollte von den Wandfresken ausgehen. Das harte Klima Münchens hat ihnen längst den Garaus gemacht, und es sind Stimmen laut geworden, die ihren Untergang als ein ästhetisches Gottesgericht gefeiert haben. Nur schattenhafte Umrisse sind übrig geblieben, und selbst unsere restaurationslustige Zeit, die an jeder Ruine Konservierungsversuche macht, hat es nicht gewagt, den verblaßten Scheinexistenzen neues Leben wiederzugeben. Freilich handelt es sich um einen unrettbaren Verfall. Es ist die früheste und leider nicht einmal malerische Ruine der Ludwig-Epoche.

Sehr mit Unrecht hat sich der künstlerische Spott der modernen Geschichtschreibung gerade an diesen Wandfresken Luft gemacht. Dem Plane nach waren

sie aus einem großen, echt Ludwigschen Gedanken entstanden. Sie gaben eine Monumentalgeschichte in mächtigem Großformat. Ein gewandter und geistreicher Historiograph hat sie geschrieben, ein Augenzeuge, der alles miterlebt hatte und sich selbst zu den Gefeiertsten der Zeit rechnen durfte. Er sah die Dinge von der Höhe des Erfolges und mit dem kecken Witz der zweiten Generation an, die sich im Besitz bedeutender Errungenschaften sicher fühlt. Die Selbstironie des Romantikers und die Künstlerlaune des verwöhnten Atelierkindes, die von dem Vorrecht künstlerischer Freiheit und poetischer Lizenzen einen unerschrockenen Gebrauch macht, wagten sich an die Öffentlichkeit, die bisher durch das Pathos der Götter- und Heldensagen freilich nur an den feierlichen Ernst der Klassikerlektüre gewöhnt war. Soweit der Panegyriker von des Königs glänzendem Kunstregiment und Mäcenatentum schwärmte, folgte auch das Publikum willig. Aber für die Satire und die bissige Persiflage, die Kaulbach übermütig wagte, war es noch nicht reif. Auch ist zuzugeben, daß die Rostra des Lobredners nicht der richtige Platz war. Jedenfalls war es nicht gutherzig und brav von ihm. Der Sarkasmus dieser Heinrich Heine-Natur — oder steckte nicht schon etwas von Th. Th. Heine in ihm? — verstieß gegen alle guten Sitten des Philisteriums und fuhr begreiflicherweise dem Phrasentum der Schwärmer und jedweder Kunstbegeisterung gewaltig in die Nase. Als man aber den Fehltritt des genialen Mannes milder zu beurteilen begann, schlug die malerische Kritik auf ihn los. Sie hatte einen tiefen Groll gegen die Großkunst der Ludwigschen Freskanten überhaupt, aber besonders gegen den glänzendsten unter ihnen, der nie in seinem Leben begriffen hatte, daß Ideen, weite und beziehungsreiche Gedankenverbindungen zwischen Leben und Geschichte, nicht in die Malerei gehören sollten, auch nicht in die Historienmalerei, deren Urbilder in den Stanzen freilich auch an diesem Fehler kranken. Die ganze Richtung gefiel ihr nicht. War also der faux pas des enfant terrible noch einigermaßen verzeihlich, so verdiente seine verblüffende Virtuosität als Freskomaler, die Apotheosengruppierung seiner figurenreichen Schilderungen und die unverhüllte Bildung des geist- und kenntnisreichen Mannes um so schärferen Tadel. Der Zorn der himmlischen Mächte hatte seine Bilder längst verlöscht. Nun eiferte die Entrüstung des modernen Malergewissens gegen sie los. Ob man nicht doch einmal bedauern wird, daß all die berühmten Männer und klangvollen Namen in ihren steifen Röcken und großen Hüten verschwunden sind. Mit diesem echt romantischen Freskenzyklus ist doch eins der umfangreichsten aber auch bezeichnendsten Werke der vierziger Jahre zugrunde gegangen. Denn es war wie kein anderes vom Zeitgeist ganz gesättigt, eine klar lesbare und ungemein getreue Urkunde aus dem Münchner Leben der guten alten Zeit. Mondscheinpoesie, gutbürgerliche Genügsamkeit und verschüchterte Ergriffenheit, wie sie dem Biedermann das Herz bedrückt, wenn er von Haupt- und Staatsaktionen, von ruhmreichen Königen und glänzenden Epochen der Geschichte hört, darf man hier freilich nicht suchen. Auch darf wohl gesagt werden, daß Kaulbach gut daran tat, für den fa presto Stil, der bei solchen Riesenflächen nötig ist, sich nicht bei Cornelius, sondern bei größeren Ahnen Rat zu holen. Dabei ist noch in Anschlag zu bringen, was er aus Eigenem hinzutat. Das war nicht gering.

Der König sorgte für die historische Kunst und vergaß darüber nicht die lebende. So schnell sind wohl selten „tiefgefühlte Bedürfnisse" des Kunstlebens befriedigt worden, wie damals. Alles mußte erst geschaffen werden. Wo der König praktisch helfen konnte, tat er es, und immer im großen Stil. Um die Bilder, die in den Münchner Ateliers gemalt wurden, auszustellen und dem Publikum vorzuführen, errichtete er den Ausstellungsbau am Königsplatz gegenüber der Glyptothek, der allerdings nicht nach dem Maß des Glaspalastes beurteilt werden darf, nach Entwürfen von Ziebland (1838—1848). Die Verhältnisse waren noch kleiner. Aber wie stolz und feierlich

ist die Tempelfassade über dem hohen Treppenlauf! Sie steht hoch und frei; etwas triumphierend gegenüber der eingesunkenen Front der Glyptothek. Als die Propyläen noch hinzukamen, war der schönste Platz des modernen Städtebaus geschaffen. Eine wunderbare Ruhe und wohltuende Einfachheit hat hier ihre Stätte. An diesen drei Fronten bricht sich der Lärm und Schwall großstädtischer Hast. Man spürt den tiefen und besänftigenden Atemzug der klassischen Kunst, die alle moderne Nervosität und Reizbarkeit verschwinden läßt. Die Baumeister Münchens haben das Glück gehabt, immer ein imposantes Architekturbild vor Augen zu haben, bei dem die stärkste Wirkung durch die einfachsten Mittel erreicht war.

Wie alles, was Klenze unter den Händen hatte, wurden auch die Propyläen (Abb. 133) ein solides und durchdachtes Bauwerk, bei dem Stil und Erscheinung in harmonischem Verhältnis standen. Wie weit auch die Kluft sein mag zwischen originaler Hellenenkunst und dieser modernen Nachschöpfung, so muß doch Klenze zugestanden werden, daß er nie mit der dekorativen Illusion oder dem Stimmungswert des



Abb. 133. Klenze: Die Propyläen (1846—1860).

antiken Baustiles zufrieden war, sondern den Geist und das innere Leben desselben wieder auferstehen ließ. L. Schwanthalers plastische Gruppen können diesen Eindruck nicht zerstören, wie schwach und dünn sie auch angelegt sind. Leider ist es Klenze nicht mehr vergönnt gewesen, durch Verbindungsbauten und einen ergänzenden Museumsbau an der Stadtseite des Platzes das herrliche Bild abzuschließen. Gerade für einen Museumsbau plastischer Kunstwerke haben bei der zerstreuten und unorganischen Aufstapelung der vorhandenen Sammlungsrudimente gewichtige Impulse wahrhaftig nicht gefehlt. Spätere Vorschläge und fruchtbare Gedanken blieben leider nur Gedanken. Die Pläne dazu kamen in die „historische" Sammlung des Maillinger Museums. Der König war eben mit seiner Person überall die treibende Kraft. Mit Ehrfurcht und Staunen erfahren wir, daß der Entwurf zu den Propyläen am Tage nach seiner Thronentsagung genehmigt und unterzeichnet wurde.

In Ludwigs Charakter war — verwunderlich genug — ein Zug unbeugsamer Beharrlichkeit. Unter dem Eindruck schnell wechselnder Liebhabereien in künstlerischen und ästhetischen Dingen wird das nur zu leicht vergessen. Als Bauherr und Mäcen war er nicht leicht von einer begonnenen Aufgabe abzubringen. Um so schneller

änderte er seinen Geschmack. Seine Schwärmerei für die Antike wurde schon Ende der zwanziger Jahre durch die Vorliebe für die romantischen Stile, für Gotik und frühmittelalterliche Bauformen abgelöst. Sein Herz schlug ihnen um so freudiger entgegen, weil seine nationale und grunddeutsche Natur durch patriotische Empfindungen sich ihnen verpflichtet fühlte. Mittelalter und Gotik waren für ihn identisch mit der Blüte deutschen Kaisertums und deutscher Poesie. So stark war er von den Schwarmideen der Romantik ergriffen, daß er den größeren Teil seiner Baupläne in ihren Dienst stellte. Er machte sich an die Restaurationen deutscher Dome. Der Kaiserdom in Speyer, der Dom von Bamberg, der Kölner Dom und das Regensburger Münster wurden in stilechten Formen wiederhergestellt. Archäologie und Baukunst im Bunde, Wissenschaft und Kunst begannen ihre gelehrte und praktische Arbeit, die freilich mehr der Errettung des Bauwerks vor Ruin und Verfall, als dem Verständnis des Stiles und der Stilformen zugute kamen. Die wohlmeinende Weitherzigkeit des künstlerischen Gewissens brachte sogar wunderliche Verquickungen romantischer Ideen mit dem Klassizismus zustande. Die Ruhmeshalle alles Deutschtums erhielt den nationalen Namen der Walhalla, wurde aber in dem leuchtenden Marmorglanz eines griechischen Tempelbaues errichtet.

Als Ludwig in München auch der Wissenschaft seine Fürsorge zu widmen begann, hatten sich seine Anschauungen über den ideellen Wert der historischen Stile schon von der Antike abgewendet. Er sah im Mittelalter die gegebenen Formen für die Humänitätsanstalten, die er noch auf sein Programm gesetzt hatte. Leo von Klenzes Einfluß war im Sinken. Der Stern Fr. Gärtners tauchte auf und stieg schnell. Des Königs impulsive Natur gab sich willig den romantischen Schwärmereien des jüngeren Baumeisters hin, der als geborener Rheinländer unter dem Eindruck der großen Dome von Köln, Mainz und Worms aufgewachsen war.

Cornelius hatte ihn, vielleicht aus landsmannschaftlichen Gründen, empfohlen und war glücklich, nun eine neue Autorität gegen den mächtigen Einfluß Klenzes ausspielen zu können. Gärtner aber ließ sich nicht lange als vorgeschobene Figur gebrauchen und sah zu, daß ihm ein guter Teil der königlichen Aufträge selbst zufiel. Er hat sehr viel zu tun gehabt und in kürzerer Zeit vielleicht mehr gebaut, als der ältere Klenze. Die „altdeutsche Manier" war sein Steckenpferd und der Kerngedanke dieser Manier war eine poetische Bewunderung des kirchlichen Mittelalters, die nicht gerade durch sehr tiefgehende Studien der Bauformen getragen wurde. An positiven Kenntnissen und innerer Vertiefung in den Geist der mittelalterlichen Architektur stand Gärtner dem Klassizisten Klenze bei weitem nach. Sein leichteres Talent wurde über alle fachmännischen Schwierigkeiten durch die Gunst der allgemeinen romantischen Begeisterung hinweg getragen. Er war außerdem ein schneller Arbeiter und hatte immer mehrere Eisen im Feuer. Sein Vorteil war, daß er die Großwerke der mittelalterlichen Architektur aus persönlicher Anschauung kannte, die allerdings auch mehr auf poetischen Eindrücken als technischen Studien und formalen Untersuchungen beruhte.

Friedrich Gärtner begann seine Tätigkeit in München mit der Ludwigskirche. Aber schon 1832 übertrug ihm der König auch den Bibliotheksbau.

Es war eine glückliche Stunde, als der Plan zur Staats- und Hofbibliothek (Abb. 134) gefaßt wurde. Wie sehr die Großartigkeit der Ludwigsbauten auf den König selbst zurückzuführen ist, wird auch an diesem Bau klar. Die gewaltigen Dimensionen schienen anfangs viel zu groß genommen. Wenn auch ungeheure Bücherschätze in kurzer Zeit in München vereinigt wurden, so wäre es trotzdem leicht gewesen, einen Magazinbau von einfacheren Verhältnissen und doch genügendem Fassungsvermögen darzustellen. Aber Ludwig baute immer für die Zukunft, von der er für München und seine Schöpfungen das Größte erwartete. Die Entwicklung hat ihm recht gegeben. Selbst der riesige Zuwachs der Büchersammlungen in den Zeiten uner-

müdlicher Vielschreiberei kann leicht untergebracht werden. Auch für die kommenden Jahrzehnte ist keine Sorge nötig. Der Raum genügt sicher, wenn nur die Mauern das Gewicht der Gelehrsamkeit zu tragen vermögen. (Von Friedrich Gärtner 1832—1842 gebaut.)

Der Bau beherrscht mit seiner imposanten Fassade das ganze Straßenbild. Er verkörpert die monumentale Steigerung der architektonischen Wirkung, die an den Schul- und Zinsbauten gegenüber allerdings bewußt niedrig gehalten wird. Das System ist das denkbar einfachste. An vorspringenden und belebenden Motiven hat die lange Front nur die Treppe mit deren doppeltem Anlauf. Das Kranzgesims ist breit und wuchtig. Die eigentliche Behandlung der Fassade beschränkt sich auf ganz wenige Motive. Ihre Grandiosität beruht allein auf den Verhältnissen und



Abb. 134. Hof- und Staatsbibliothek (1832—1842).
Phot. F. Finsterlin.

dem mächtigen Eindruck der ruhigen Fläche. Dem Backstein ist eine Monumentalität abgewonnen, die wohl nur bei Steinfassaden auszudrücken gelungen ist. Kein Schmuck, keine Gliederung. Der Großsinn der Ludwigschen Epoche hat in der Bibliothek sein imposantestes Denkmal.

Ist die Front karg behandelt, so eröffnet sich im Stiegenhause eine prächtige Wirkung. Die hohe stolze Treppe zwischen den glatten Marmorwänden und der bunten Säulenstellung darüber kann mit dem Reichtum italienischer Renaissancebauten konkurrieren. Wenn nur der feierliche Anstieg der schönen Treppe nicht hinter der Glaswand versteckt wäre. Welch kleinliche Zickzackführung von der Straße an, ehe man in die großartige Halle eintritt. Die Fluchtlinie der steilen Treppe ist allerdings starr und findet in der Loggia darüber keine rechte Gegenwirkung, ganz abgesehen davon, daß nach der großzügigen Ouverture kein Abschluß vorhanden ist, der die prächtigen Vorbereitungen rechtfertigte. Wohin führt die schwindelnde Jakobsleiter?

Nur eins hat der König und sein Baumeister nicht richtig eingeschätzt. Das ist der Lesefleiß der Bibliotheksbenutzer. Zu der Millionenzahl der Bücher steht der Lesesaal in keinem Verhältnis. Aber um so größer ist die Achtung vor der geistigen Arbeit von Jahrhunderten, für deren Schätze ein Königsbau von ehrwürdiger Größe und überwältigender Bedeutung entstanden ist, eins der bewunderungswürdigsten Kulturwerke des 19. Jahrhunderts.

Ähnliche Gedanken bewogen den König, auch der Universität (Abb. 135) einen würdigen Bau zu errichten. Erst seit kurzer Zeit hatte die Universität das Kleinstadtleben in Landshut aufgegeben und war in die Residenzluft von München eingezogen. Anfangs fehlte es dem gelehrten Institut, das im Jesuitenkollegium untergebracht wurde, an einem geeigneten Heim, und um dem Übelstand in gründlicher Weise abzuhelfen, beschloß der König, am Ende der neuangelegten Prachtstraße, die seinen eigenen Namen führte, einen großen Universitätsbau. Bei dieser Gelegenheit erschien es ihm und seinen Räten das einfachste, noch zwei andere Erziehungsanstalten, das Klerikalseminar und ein aristokratisches, von Max Joseph I. gestiftetes



Abb. 135. Universität (1840 vollendet).
Phot. Würthle & Sohn.

Mädchenpensionat ebenfalls in Neubauten unterzubringen, die in Stil und Anlage eine Einheit bilden sollten. Von Friedrich Gärtner gebaut.

Es war allerdings nicht recht einzusehen, was denn die Trinität dieser Institute Gemeinsames hätte, außer etwa den allgemeinen Zwecken der Pädagogik. Aber der Architekt brachte sie doch unter einen Hut und gab den drei Bauten zu beiden Seiten des offenen Platzes eine Front von gleichem Charakter, wobei wohl die Rücksicht auf Herkunft und Aufgabe des Klerikalseminars für die Wahl des Stiles entscheidend war. Ein geistlicher Ernst und eine sakrale Ruhe sind über den stillen Universitätsplatz ausgebreitet. War es die Erinnerung an die Geschichte der Universität, die seit ihrer Gründung sich immer geistlichen Schutzes und priesterlicher Obhut erfreut hatte, oder war es Entgegenkommen gegen die jungen Kleriker und die sittsamen Fräulein gegenüber, die Friedrich Gärtner bestimmten, über die Universität und die beiden Zwillingsbauten vis à vis diese Kreuzgangstimmung auszugießen? Klösterlich einfache Fassaden mit spröden Rundbogenfriesen und einem herben Verzicht auf Schmuck und Zierat, kahle Wände in einer weltabgeschiedenen und in sich gekehrten Resignation der Erscheinung, überall eine kluniazensische Geistesarmut der Ausstattung, die ängstlich jeden Hinweis darauf vermeidet, daß diese klassische Bildungsstätte ihre

Reorganisation in den Zeiten des Humanismus erlebte, als die Renaissance mit ihrer hellen Lebensfreude das Dasein und die Werke der Kunst gleich verschwenderisch und heiter schmückte. Hat sich Gärtner für die Aufgabe des Universitätsbaues nur bei den Vätern und Kirchenlehrern Rats erholt und die griechischen Philosophen, Athen und die Musen ganz vergessen? Im Innern der universitas litterarum gähnt dieselbe Klosterstille, in den Korridoren und Auditorien. Lange Gänge in monotoner Einfachheit der Wölbung und Wandbehandlung. Die Türen in die Auditorien spröde und karg umrahmt, als wären es Zellentüren eines Kollegiums, hinter denen die Einsamkeit und Melancholie geistlicher Isolierung zuhause wäre. Grau, Freund, ist alle Theorie — so ruft es von allen Wänden den Musensöhnen entgegen, und wenn die Schritte auf den Fliesen der endlosen Wandelgänge wiederhallen, ist's als ob der Friede eines mittelalterlichen Klosters gestört würde. Gerade der Romantiker Friedrich Gärtner hat keinen Sinn für den historischen Geist und das innere Leben eines Stiles geerbt, nicht einmal bei seinen gotischen und romanischen Altertümeleien, die er besinnungslos in die neue Welt hineinstellte, als ließe sich jedes moderne



Abb. 136. Odeon von Klenze (1826—1828).

Bedürfnis in eine beliebige historische Verkleidung hineinzwängen. Wenn er der Universität die Formen der mittelalterlichen Ordensbauten aufnötigte, was blieb ihm dann für ein klerikales Internat übrig?

Universität mit Georgianum und Max-Josefstift (1834—1839 erbaut) bilden den Abschluß einer neuen Straßenanlage, die von Anfang bis zu Ende mit wenigen Ausnahmen meist nach Ludwigs Anweisungen gebaut wurde. Sie ist daher auch mit Recht nach ihrem Schöpfer Ludwigstraße genannt. Ihrer Größe und Bedeutung nach ist sie eine echte Königsstraße. Gemeinden und Stadtbehörden gewinnen selten den Mut über sich, solche breiten Straßenzeilen vom Zentrum bis an die Peripherie der Stadt anzulegen. Ludwig konnte in diesem Maßstabe entwerfen, da er den größeren Teil des Straßenzuges auf dem unbebauten Zukunftsboden Neu-Münchens anlegte. Die Universität und gar das Siegestor schoben sich weit über den Stadtring ins flache Land vor und rückten dem Nachbardorfe Schwabing energisch auf den Leib. Zu gleicher Zeit entstand der Stadtteil im Rücken der Universität, der sich wohl sehr bald zu dem heutigen quartier latin ausgebildet haben mag.

Die vielen Bauten rechts und links der Ludwigstraße dienen meist der Verwaltung oder Bildungs- und Kultzwecken, so daß sich ein guter Teil des offiziellen

Münchens an diesem Wege angesiedelt hat. Der südliche Teil gegen die Stadt zu war das Machtgebiet Leo von Klenzes, der hier das Odeon (Abb. 136) 1826 bis 1828 für musikalische Aufführungen baute, mit dem vornehmen Herzog Max-Palais wieder das Muster eines aristokratischen Stadtpalais schuf und ebenso in der interessanten Front des Kriegsministeriums (Abb. 137) einen glücklichen Ton anschlug, während der nördliche Teil gegen Schwabing hin Gärtner anvertraut wurde, der neben der Ludwigskirche, seiner Erstlingsarbeit, rechts sein eigenes Heim baute (jetzt Baron von Prandhsches Palais), links die Pfarrwohnung. Unstreitig seine beste Arbeit ist die Generalbergwerks- und Salinen-Administration (Nr. 16, 1840—43), ein geschmackvoller Bau in glatter Ziegelsteinverkleidung mit außergewöhnlich sauberer Behandlung des Ornamentes und tadellosem Fugenschluß. Völlige Nieten



Abb. 137. Kriegsministerium (1824—1830).
Phot. F. Finsterlin.

im Straßenbilde sind das Blindeninstitut (1833—35) und das Damenstiftsgebäude, traurige Vorläufer jener bösartigen „Nutz"bauten, die fast das ganze Jahrhundert hindurch als Kasernen, Verwaltungs-, Schul- und Behördengebäude unsere modernen Städte verunzierten, bis dann die allerneueste Zeit auch darin Wandel geschaffen hat.

Kritische Stimmen aus der Bauperiode der „altdeutschen" Renaissancearchitektur mit ihrer Vorliebe für zahlreiche Giebel, Erker und Balkone, für Rollwerk und Augsburger Ornament haben über die strenge Einfachheit der Ludwigstraße entrüstet abgeurteilt. Unser Geschmack hat sich aber inzwischen an „unserer Väter Werk" gründlich übersättigt und hat wieder mehr Sinn für den großen Zug der Ludwigsepoche, die bei sparsamen Mitteln fast immer imposante Wirkungen erzielt hat.

Das gilt in besonderem Maße von der Ludwigstraße, an deren Eingang und Ausgang der König ein weithin sichtbares Schaustück als Abschlußkulisse stiftete. Im

Norden ist es der römische Triumphbogen des Siegestores (Abb. 138), im Süden die Feldherrnhalle. Die Porta triumphalis mit einer Quadriga als Bekrönung ist wohl der einzige Bau, durch den der Romantiker Gärtner mit dem Klassizisten Klenze in offenen Wettstreit sich einließ. Aus seiner eigentlichen Heimat, dem cäsarischen Rom, ist das Triumphtor als eines der stolzesten Denkmäler großer Siege durch die Barockkunst nach dem Norden gekommen und hat in napoleonischen Zeiten auch bei den strengen Puristen des griechischen Stiles viel Anklang gefunden. Alle Residenzstädte des Nordens erhielten meist in der Hauptstraße zu Anfang des 19. Jahrhunderts solche Triumphtore als dauernde Prachtstücke der Monumentalkunst, die bis dahin nur durch die Improvisationsdekoration bei Festzügen und in geringwertigem Material gelegentlich verwendet worden waren. Mit dem historischen Anlaß nahm man es nicht immer so genau und baute zuweilen Siegestore, selbst wenn die Viktoria nicht gleich starke Gründe hatte, den Lorbeer zu spenden, wie



Abb. 138. Siegestor von Gärtner (1850 vollendet).

bei den welterobernden Imperatoren des Altertums. Dem bayrischen König soll das patriotische Motiv indessen nicht vergessen werden. Als Deutscher feierte er mit diesem stolzen Denkmal den endlich errungenen Sieg über Napoleon.

An die Einmündung in die innere Stadt setzte er die Feldherrnhalle (Abb. 139), die — mit geringen Abweichungen — eine Variante der berühmten Loggia dei Lanzi in Florenz ist. Ob Gärtner mit dieser bequemen Kopie ganz die Absicht des Königs getroffen hat, bleibe dahingestellt. Jedenfalls ist es sicher nicht nach des Königs Sinn, daß diese bayerische Ruhmeshalle immer noch so wenige Bildwerke umfaßt. Zu den beiden Statuen des Fürsten Wrede und des Grafen Tilly ist nur eine Siegergruppe des Erzgießers F. v. Miller als dritte im Bunde hinzugekommen. Immer noch besteht daher Franz v. Rebers sarkastische Bemerkung zu recht, daß diese paar Statuen „keineswegs eines so aufwandvollen Baldachins bedürften".

Obgleich nach Plan und Durchführung sich auch nicht alle Bauten der Ludwigstraße auf gleicher Höhe halten, so ist sie doch das umfangreichste Denkmal der Bauleidenschaft Ludwigs. Kein anderer Herrscher des 19. Jahrhunderts war gleich

stark von dieser königlichsten aller Leidenschaften ergriffen. Kein Souverän kann sich mit Ludwig messen. Am wenigsten, wenn man im Auge behält, daß fast alle seine Bauten im Dienste großer Kulturgedanken entstanden sind. Gewiß war es seine Residenzstadt, an der er baute und besserte und so wurde Ganz-München ein erweiterter Königsbau, auf dessen Verschönerung er alle seine Kräfte verwendete. Dabei fühlte er sich gewiß noch als Souverän des ancien régime. Die Königsideale aber waren indessen andere geworden. Wenn Ludwig den noch nie dagewesenen Aufwand von Mitteln und künstlerischen Kräften der allgemeinen geistigen Hebung der Nation widmete, so tat er es gleichsam als ein Schüler Goethes, der ganz durchdrungen war von der hohen Humanität und dem freudigen Idealismus, den die Klassiker unserer Literatur dem Volke als edelstes Vermächtnis übergeben hatten.

Aber Ludwig baute auch an der Erweiterung des eigenen Hauses. Seit die Residenz besteht, hat kein Wittelsbachischer Fürst ein so großes Areal bebaut, wie



Abb. 139. Feldherrnhalle (1844 vollendet).
Phot. Würthle & Sohn.

Ludwig. Durch ihn hat sie den Umfang und die äußere Escheinung erhalten, die sie heute noch besitzt. Es ist seitdem nichts Wesentliches mehr hinzugekommen. Im Süden nnd Norden errichtete er neue große Flügel, deren imposante Architektur das Bild der Residenz nach allen Seiten einheitlich gestaltete. Im Norden entstand der Festsaal mit der lang ausgedehnten Palladiofassade und ihrer stolzen Loggia in der Mitte (1832—1842). Im Süden nach dem Max-Josefsplatz wuchs die ernste Rustikafront des **Königsbaues** (Abb. 140) empor, die florentinische Reminiszenzen namentlich nach Palazzo Pitti frei behandelt. Die gesamte Ostseite erfuhr ebenfalls durch die Annexe des Ballsaalflügels und der Allerheiligen-Hofkapelle eine wesentliche Umgestaltung.

Der gesamte Bautenkomplex der Residenz hatte im Laufe der Regierung Ludwigs I. seine äußeren Fronten derart verändert, daß eine vollkommen neue Architekturgruppe an die Stelle der früheren Gebäude getreten war. Die mittelalterlichen Türme und Giebelhäuser, die bei den vielen Restaurationen vergessen, noch stehen geblieben waren, wurden jetzt beseitigt. Nur längs der Residenzstraße

wurde am Maximiliansbau nichts gerührt. Der König hatte für sich und die Königin im Südbau neue Wohngemächer eingerichtet, die in ganz besonders ausgeprägter Schärfe seinem eigentümlichen Geschmack entsprachen. Die Möbel- und Tapisserie-Ausstattung ist einfach und haushälterisch in allem Schmuck, im Vergleich zu den kostbaren Luxuseinrichtungen Karl Alberts und Max Emanuels. Die Räume erzählen von einfachen Lebensgewohnheiten. Aber je mehr der Prunk und der repräsentative Luxus fehlt, desto größer ist der Reichtum an Ideen, der über alle Dekorationen und Malereien verstreut ist. Freilich sind diese Ideen nicht künstlerisch, sondern literarisch. Sie heben nicht die Formenbehandlung und sind niemals stilistisch und prinzipiell etwas Neues. Sie haben einen illustrativen Wert. Aber sie sprechen von allen Wänden. Ein in allen Literaturen bewanderter Schöngeist hat sich hier seine Lieblingsdichter durch Bilder aus ihren Werken vor Augen führen lassen. Es war ihm nicht genug, sie durch Lektüre zu beherrschen und in Zitaten mit sich zu führen. Er wollte mit ihnen leben. Er wollte sehen, was ihm in den besten Stunden



Abb. 140. Residenz. Königsbau (1826—1835).
Phot. der Verlagsanstalt Bruckmann.

durch Herz und Kopf ging. Überall ist er zu Hause, in den Alten und in den Dichtungen der Neuen. Goethe und Wieland, Pindar und Theokrit, romantische Liebeslyrik und anakreontische Erotik, Idyllen und Dramen, deutsche Epen und der alte Homer wechseln in bunter Reihe ab. Alles, was der König gern las, haben ihm seine Maler an die Wände seines Schreib- und Empfangszimmers, sogar ins Schlafzimmer malen müssen. Für sich hat der König griechische Dichter bevorzugt und die zartere Elegik der deutschen Poeten für die Zimmerflucht der Königin ausgesucht. Schwanthaler, H. Heß, Schnorr von Carolsfeld, Rockl, Hilensperger, W. Kaulbach und andere waren die ausführenden Künstler. Heutzutage sind die Gemächer nicht bewohnt und darin ist sicher auch ein Geschmacksurteil ausgesprochen. Es scheint, daß es unserer Generation nicht mehr möglich ist, tagaus tagein mit den wunderlichen Illustrationen nach Sophokles im Schreibzimmer, beim Ankleiden mit Aristophanes und im Schlafzimmer mit Oden und Idyllen von Theokrit und Pindar sich zu beschäftigen. Nur die literarische Epoche, unmittelbar nach unsern großen Klassikern, die im lebendigsten Verkehr mit den romantischen Dichtungen lebte, bedurfte solcher Gedankenanregung selbst in der Alltagsarbeit, im Familien-

leben und in den stillen Stunden der Muße. Unser Auge wird durch Stil und Darstellung nicht immer befriedigt. Aber es ist doch staunenswert, wie sich dieser geistreiche König hinter der stolzen Rustikafassade seines italienischen Königsbaues ein Heim einzurichten verstand, wo ihn alles umgab, was er aus deutschem Dichterwald und hellenischer Poesie als ein Laienbrevier selbst zusammengestellt und sich zu eigen gemacht hatte. Mit Andacht betrachtet man die kümmerlichen Reste der Tristanbilder im Schloß Runkelstein und feiert sie als einen interessanten Beweis literarischen Verständnisses. Dieses deutsche Königsschloß in München aber ist voll von poetischen Reminiszenzen aus der besten Zeit deutscher Dichtung. In ihm spiegelt sich der literarische Spürsinn der Romantik, der aus allen Literaturen aller Völker und Zeiten die schönsten Blüten sammelte. Der König gibt an Vielbelesenheit und poetischer Genußfähigkeit den Besten und Meistbewanderten seiner Dichter nichts nach. In dem Königsbau verbirgt sich ein Poetenheim.



Abb. 141. Residenz. Festsaalbau (1832—1842).
Phot. Würthle & Sohn.

Von der gleichen literarischen Bilderfreude sind die Entwürfe für die Nibelungensäle erfüllt. Aber ich gestehe gern ein, daß mir die künstlerischen Organe fehlen, um diese Schöpfungen zu würdigen. Ich weiß nur, daß ich in gewissen Sälen des Palazzo del Te in Mantua in einem ähnlich erschöpften Zustand der Vergewaltigung mich befunden habe und geflohen bin.

Der Festsaalbau (Abb. 141) war für große Repräsentationszwecke bestimmt, die allmählich über den Rahmen der Maximilianischen und Karl-Albertschen Prunkräume hinausgewachsen waren. Der ganze Trakt ist 1832—1842 von L. von Klenze erbaut und auch von ihm eingerichtet. Die Disposition der Räume ist durch eine doppelte Aufgabe bestimmt. Einmal handelt es sich um einen Ballsaal (Abb. 142) und die notwendigen Annexe, das andere Mal um einen Thronsaal. Zwei Empfangssäle führen in den Ballsaal, dem sich Spielsäle mit der Schönheitsgalerie und Bankettsäume, wie der Schlachtensaal und andere anschließen. Das 19. Jahrhundert ist fast immer um den originalen Ausdruck der Festlichkeit in Verlegenheit gewesen und hat für derartige Aufgaben bei den verschiedensten Stilepochen Anleihen gemacht. Sowohl höfisch-aristokratische Residenz- und Palaisräume, wie bürgerlich private und öffentliche

Säle leiden unter dieser Kalamität. Theaterfoyers, Rathaus- und Konzertsäle, große Räume für Ball- und Festspiele haben unzählige Male die Architekten vor diese Aufgabe gestellt, aber selten ist eine gute Lösung gefunden worden. Auch der Ballsaal der Residenz gibt nur den großen, ausgedehnten Raum, der erst durch die Gesellschaft und das reichbewegte Farbenspiel der glänzenden Uniformen und großen Toiletten Leben und Wärme erhalten soll. Es scheint sogar die Absicht des Architekten gewesen zu sein, durch die frostige und dünne Wandbehandlung des weißen Saales den Kontrast zu steigern. Alles Ornamentale ist im Verhältnis zum Raume außergewöhnlich zart und zurückhaltend.



Abb. 142. Residenz. Ballsaal.

Im Thronsaal (Abb. 143) konnte Klenze wieder auf sein eigenstes Gebiet, das er schon seit dem Bau der Glyptothek als Meister beherrschte, treten und sein feines Gefühl für hellenische Formen in den Dienst einer feierlichen und streng zeremoniellen Idee stellen. Im Thronsaal, wo sich die höchsten Regierungsakte im vollen Glanz der Hofetikette abspielen, war der grandiose Ernst der griechisch-römischen Basilika sicher am Platze. Selbst wenn er leer und still ist, wie immer bei den leblosen Bildern einer Schloßbesichtigung in Begleitung des schlüsselklappernden Kastellans, ist der Eindruck stark und ungemein feierlich. Ludwig hatte das Glück, von seinem Baumeister Klenze im Thronsaal eins der gelungensten Werke zu erhalten, wobei ihn Schwanthaler unterstützte, freilich mit etwas allzu groß gewählten Proportionen für die feuervergoldeten Bronzestatuen der Wittelsbachischen Ahnherren. Meister Sesselschreiber und Grögl haben für Kaiser Maximilian den Habsburger in der Innsbrucker Hofkirche eine ähnliche Riesengarde kolossaler Statuen geschaffen. Auch hier erwehrt man sich schwer des Gedankens, daß es sich eher um eine respektgebietende

Totenwache handelt, als um die Weihebilder und Gedächtnisfiguren der Ahnen und Stammherren eines dynastischen Geschlechtes, das gerade an dieser Stätte die Erinnerung an seine nie versagende Tüchtigkeit und immer neu pulsierende Lebenskraft wachhalten wollte.

Gegen das Architekturbild des Thronsaales fallen die drei Kaisersäle mit ihren historischen Fresken aus der Geschichte Karls des Großen, Friedrich Barbarossas und Rudolfs von Habsburg merklich ab. Dazu mag der Stimmungswechsel zwischen antiker Herrlichkeit, die so leicht die Idealität einer zeitlosen Existenz annimmt, und christlich-mittelalterlicher Historie mit ihrer realen Sachlichkeit, selbst in der halbpoetischen Form der Legende, wesentlich beitragen. So ist es nicht nötig, die Herabstimmung des Tones allein auf die Freskanten zu schieben, auf Schnorr von Carolsfeld und seine Leute, die alle ihren Mann stehen, wenn man sie mit dem Maßstab ihrer



Abb. 143. Residenz. Festsaalbau. Thronsaal.

Zeit mißt und ihnen damit das selbstverständlichste Recht historischer Kritik konzediert. Dieses Recht ist auch allen Kunstunternehmungen König Ludwigs zu gewähren, in München obendrein noch beschwert mit dem Tribut der Dankbarkeit. Längst ist schon auf die begeisterte Stimmung der Ludwig-Epoche, die in der Selbsttäuschung einer neuen und originalen Kunsterhebung lebte, die ernüchterte Einsicht von dem retrospektiven Charakter all der Haupt- und Kraftgenies jener Zeit gefolgt. Zu viel Theorie, zu viel Autoritätenglaube und zu viel Gedankenblässe, andrerseits zu wenig Vertrauen auf die originalen Quellen künstlerischer Erfindung im eigenen Selbst, das waren die schwächenden Momente gerade in der Großkunst, die durch die stolzen Architekten und die souveränen Freskomaler repräsentiert war. Aber diese posthume Kritik hindert nicht, die eigentliche Leistung der Ludwig-Epoche rückhaltlos zu bewundern. Welche Zahl von Bauten, welche Riesenflächen bemalter Mauerwände! Ein ungeheures Arbeitsmaß war vollbracht worden. Eine neue Stadt, größer und prächtiger als die verträumte Altstadt war aus dem Boden gewachsen, die Residenz stand glänzender da, als sie irgend einer der früheren Wittelsbacher auch nur ge-

plant hatte, und überall die fruchtbaren Keime zu einem neuen Leben, in dessen Bannkreis sich binnen weniger Jahrzehnte das ganze Deutschland hineinziehen ließ. Durch Ludwigs Tätigkeit war nicht bloß die Umrißlinie der neuen Stadt erweitert worden, in die sie erst hineinwachsen mußte, München war ein geistiger Horizont eröffnet worden, an dem ihm die gewichtigsten Kulturaufgaben als neue, niegesehene Sternbilder erschienen. Alles war das Hauptverdienst des Königs selbst.



Abb. 144. Ludwigskirche von Gärtner (1830—1844).

Schließlich ist noch von den Kirchenbauten des Königs zu reden. Nach ihm führt die Ludwigskirche (Abb. 144) ihren Namen. Wie schon bemerkt, war sie Gärtners erster Versuch, eine Jugendarbeit. Auch als einer der ersten Versuche in der langen Reihe der romanisierenden und gotisierenden Kirchenbauten des 19. Jahrhunderts ist sie zu nennen. Sie gehört in das erste Kapitel der historischen Kunst, deren klassische Stätte München geworden ist.

Seitdem hat die archäologische Kenntnis der mittelalterlichen Stile große Fortschritte gemacht. Die Architekten sind den Wegen nachgegangen, die die Wissen-

schaft eröffnet hat. Eine gegenseitige Förderung war die Folge. Die neueren Baumeister stehen den alten Denkmälern mit einem anderen Gefühl für ihren künstlerischen Wert gegenüber. Es handelt sich dabei weniger um den höheren Grad der Korrektheit in der Benutzung der alten Formen, als um eine lebendigere Nachempfindung ihrer Stimmung, des Raumbildes und der Gesamterscheinung.

Die Ludwigskirche F. Gärtners und die St. Annakirche Anton Seidls können als Pole aufgeführt werden. Das Gefühl ist nicht abzuweisen, daß ein mittelalterlicher Baumeister die Annakirche billigen könnte, als ein Werk in seinem Geiste, aber nimmermehr die Ludwigskirche, die das moderne Gepräge trotz der romanischen Stilmerkmale in dem Mangel der altertümlichen Stimmung nur zu deutlich verrät.

Der Grundriß leidet an dem geradlinigen Chorabschluß, der aus Rücksicht auf Cornelius' Freskodarstellung des jüngsten Gerichtes keine bewegtere und interessantere



Abb. 145. Residenz. Allerheiligen-Hofkirche (1826—1837 von Klenze gebaut).
Phot. Ferd. Finsterlin.

Durchbildung erfahren durfte. Die Wandbehandlung im Innern brüstet sich mit der Einfachheit der Gliederung, ohne jedoch den Eindruck der Verlegenheit zu verbergen. Überall wird bemerkbar, daß der Baumeister die Herrschaft über die großen Abmessungen des Baues verlor und sich mit Ausflüchten und dünnen Dekorationsmotiven zu helfen suchte so gut es ging. Namentlich im Außenbau stört die trockene Systematik der Fassadengliederung und der Turmgestaltung. Viel zu weit gestellt zerreißen die beiden dünnen Minarets die Gesamtkomposition und verderben damit einen der schönsten Gedanken gerade des romanischen Stiles, dessen Türme in ihrer Verbindung mit der Front der Kirche meist von wunderschöner, malerischer Wirkung sind. Ebensowenig bedeuten die Türme als Gipfelung des Kirchenkörpers, der von der Straßenseite her durch die Annexe versteckt wird und nicht zur Geltung kommen kann, so daß auch die Massenwirkung der Mauer verloren geht. Der Fehler waren zu viele begangen worden, um die künstlerische Bedeutung des Bauwerkes zu retten.

Ein geniales Werk poetischer Nachschöpfung ist die Allerheiligen-Hofkapelle (Abb. 145), die L. von Klenze gebaut und H. Heß ausgemalt hat.

Dem Kronprinzen war schon 1817 die Idee dazu in der Capella Palatina bei Monreale aufgegangen, gleichsam der erste Funke romantischer Bewunderung des Mittelalters, die ihn später ganz erfüllte. Bei der Ausführung des Planes wurde dann allerdings mehr S. Marco in Venedig maßgebend, aber, was die Hauptsache ist, der unfaßbare Zauber, der in den früh-mittelalterlichen Mosaikmalereien von



Abb. 146. Residenz. Allerheiligen-Hofkirche. Inneres.
Phot. F. Finsterlin.

byzantinisch-abendländischer Mischung im Verein mit der malerischen Haltung der Architektur beruht und wie ein west-östlicher Märchentraum aufsteigt, waltet hier mit einer seltenen Intensität und spricht mit einem direkten Appell zum Gemüt. Der kleine Bau ist eine Perle unter den Werken Ludwigs, und ebenso ausgezeichnet in der Reihe der archaisierenden Kirchenbauten des vergangenen Jahrhunderts. Gerade der Kirchenbau lebt ausschließlich von dem gewaltigen Gut mittelalterlicher Kunstformen vom Beginn der Romantik bis zur allerneuesten Zeit. Obgleich aber alle Stilnuancen allmählich in der modernen Kirchenarchitektur reproduziert worden sind, ist es doch selten gelungen, den Stimmungsgehalt eines Bauwerkes, der

immer zu den Imponderabilien zu zählen ist, in solch hohem Maße wiederzugeben (Abb. 146).

Auch aus der Jugendzeit des Christentums, als die Baukunst dem heidnischen Geiste der antiken Tempel noch nahe stand und eben erst begann, für die christlichen Kultbedürfnisse eigene Formen zu bilden, entnahm der König für die Basilika von St. Bonifaz entscheidende Anregungen (Abb. 147). Die ehrwürdig-feierlichen Basiliken von Ravenna hatten es ihm ebenso angetan, wie die heidnischen Dome und die Tempel von Pästum und Rom. Er hatte ein starkes Gefühl für die Monumentalbauten aller Stile und lebte mit diesen echtesten Zeugen der Geschichte als Enthusiast. Aber er ließ es nicht bei Impressionen bewenden. Seine Initiative und sein aktives Temperament trieben ihn sofort zu eigenen Bauplänen und so wurden Reiseeindrücke und kunsthistorische Studien bei ihm sofort zu Machtbefehlen an seine Baumeister und Maler. Münchens Bauten sind ein Tagebuch seiner tiefsten künstlerischen Erlebnisse. Was er in Ravennas vorchristlichem Altertum, in Roms ältesten Bischofsbasiliken in tief ergriffenen Stunden empfunden hatte, das sollte



Abb. 147. Bonifaziusbasilika von Ziebland (1835—1850).

ihm Ziebland in einem Basilikabau wieder vor die Seele rücken. Umfassende Studien gaben eine solidere Vorbereitung für das Unternehmen, als sie Gärtner beliebt hätte. Aber eine einheitliche Stimmung kam doch nicht zustande. Unter dem Lichtgaden wurde auf dem langen Bandstreifen in einem Bilderzyklus das Leben und Wirken des Germanenapostels Bonifazius dargestellt, für den Ludwig eine besondere Vorliebe hegte (Abb. 148). Leider schlug H. Heß in Zeichnung und Kolorit einen sentimental-elegischen Ton an, der auf den langgestreckten und ungegliederten Mauerflächen, die eher energische Farben und altertümliche Strenge der Linie verlangt hätten, ohnmächtig sich verlor. Für München besaß das fremdartige Bausystem, mit dem die nationale Erinnerung durch nichts verbunden war, überhaupt nur den Wert eines kunsthistorischen Experimentes. 1835—1850 gebaut.

1831—1839 entstand in der Mariahilfs-Pfarrkirche in der Vorstadt Au ein bemerkenswerter gotischer Bau, der von Dan. Ohlmüller geleitet wurde. Die protestantische Pfarrkirche auf dem Karlsplatz (1827–1833 von Pertsch erbaut) kann nur als Kuriosum erwähnt werden.

Ludwigs Bauleidenschaft wurde durch seine Tronentsagung im Jahre 1848 wohl eingeschränkt, da er nun über die Staatsmittel nicht mehr disponieren konnte.

Aber sie hat nicht aufgehört, denn sie war die Triebfeder seiner Gedanken und der Impuls zu seinen Unternehmungen. „Drei Stunden hab' ich gebraucht zu dem Entschluß, mich von der Krone zu trennen, aber drei Tage zu der Resignation von der Kunst." Von nun an wohnte er nicht mehr in der Residenz, sondern in dem roten Palais an der Briennerstraße, dessen englische Gotik eine neue Bereicherung seiner Stilexperimente war (Abb. 149). Ludwig lebte noch zwanzig Jahre in der Stadt, in der er 22 Jahre Alleinherrscher gewesen war. Ohne Groll, heiter wie ein echter Philosoph, genoß er in Gesundheit und Frische ein Leben, das für ihn auch ohne den Glanz der Königswürde reich und inhaltsvoll war. Die Kunst blieb immer noch sein besonderes Ressort, wie sie es schon während seiner



Abb. 148. Bonifazius-Basilika. Inneres.
Phot. Würthle & Sohn.

Kronprinzenzeit gewesen war. Und so war sie sein Ein und Alles, sein Lebenszweck. Gewiß ist auch allen seinen Regierungsakten der große Zug eigen, der sein Mäcenatentum charakterisiert. Aber sein Temperament, die enthusiastische Erregbarkeit und heißblütige Ausdauer, war das einer Künstlernatur. Seine besten Gedanken und schwierigsten Arbeiten, sein Glück und seine Sorge galten der Kunst. In ihr lagen die Fundamente seiner Persönlichkeit.

Die Baugeschichte seiner Regierung gehört zu den erfolgreichsten Münchens. Wie aber schon mehrfach Gelegenheit war zu betonen, nahmen Malerei und Plastik an diesem allgemeinen Aufschwung in gleicher Weise teil. Ludwigs besondere Vorliebe galt der Wandmalerei großen Stiles. Sie schien ihm das einzige Mittel, um auf das Volk dauernde Wirkungen auszuüben, von denen er sich ja immer einen erzieherischen Erfolg versprach. Denn in dem Großformat der Fresken

ließen sich allein die großen Ideen aussprechen, von denen König und Künstler gleich erfüllt waren. Schon 1814 schreibt Cornelius: „Schulen werden entstehen im alten Geiste, die ihre wahrhaft hohe Kunst mit wirksamer Kraft ins Herz der Nation ergießen!" — Eine hohe Kunst konnte es aber nur geben kraft der dargestellten Ideen. Was hat nicht Cornelius und später Kaulbach auf diese großen Ideen Wert gelegt! Die technische Ausführung und die Meisterschaft im Malen und Zeichnen schienen fast Nebensache im Vergleich zu dem Inhalte der Bilder. Die Künstler mußten lesen, Bücher wälzen, Kenntnisse sammeln, in allen Literaturen vertraut sein und sich mit einem wissenschaftlichen Apparat ausrüsten, der ihnen ein großes Maß gediegener Bildung in die Hand gab. Sie wurzelten tief im geistigen Leben der Gelehrsamkeit. Was aber waren denn eigentlich diese großen Ideen? Durch ihren ethisch-philosophischen Wert, wie etwa Kants Schriften, waren sie nicht groß. Denn das Ding an sich ließ sich selbst von einem Cornelius nicht



Abb. 149. Wittelsbacher Palais (1843—1848 von Fr. Gärtner).
Phot. F. Finsterlin.

malen. Ebensowenig waren es aufreizende oder wegeweisende Ideen, die es dem Volke leichter gemacht hätten, die Mühsal des Lebens zu ertragen oder ihnen auch nur für Augenblicke die Freude an der Natur zu wecken. Der stärkste Inhalt dieser Ideen war Kathederweisheit und Geschichtsspekulation. Schon bei Cornelius und vorher noch bei Carstens ist die Geschichte, wenn auch vorerst noch in der poetischen Form der Mythologie, der unergründliche Quell, aus dem die Meister nicht müde wurden, Ideen zu schöpfen. Und je umfassender die Perioden waren — ganze große Zeitalter, die sie in ein paar Dutzend Repräsentationsfiguren mit bedeutenden und beziehungsreichen Posen auf einer Wand zusammendrängten — desto größer waren die Ideen, die das Publikum gehalten war, aus ihnen herauszulesen. Es ist nicht nötig, unter die Spötter zu gehen, um dieses in seiner Art doch großartige Unternehmen zu schildern. Der Tadel, der gegen die Maler Ludwigs gerichtet ist, trifft sachlich in demselben Maße Raffael in seinen Stanzenbildern. Ja, fast zu allen Zeiten sind solche Ideen gemalt worden, wenn sie auch nicht immer als so groß verschrieen waren. Freilich haben die zünftigen

Historiker ihnen fast jedesmal ihr gelehrtes Konzept zu ihren Bildern zerrissen. Denn da sie als Fachmänner zu rein historischen Thematen Stellung zu nehmen berufen waren, so zögerten sie auch nicht, nach ihrer Art über falsche Geschichtsauffassung und schiefe Konstruktionen gehörig zu schelten. Es geschah auch, daß sie die Themata anf dem Papier ausarbeiteten und die Maler nach dem untergelegten Texte ihre Kompositionen ausführten.

Bei dieser Spekulation war es natürlich, daß Cornelius in eine geheimnisvolle Gedankentiefe verfiel, die selbst die treusten Anhänger und die Eingeweihten nicht mehr zu ergründen vermochten. Trotzdem war eine Wirkung in die Breite da. Ein populäres Staunen umgab seinen unermüdlichen Fleiß, wenn auch eine verständnisvolle Teilnahme seinem Ideengange nicht folgte und durch die Abstraktion seines Denkens auch völlig ausgeschlossen war. Der Kultus aber, den die schreiblustigen Literaturfreunde mit Meister Cornelius trieben, entrückte den Halbgott schließlich in solche Wolkenferne, daß es auch König Ludwig nicht mehr lohnte, zu ihm aufzusteigen. Da fiel der eitle Mann plötzlich von seiner Höhe herab und die Münchner Epoche endigte für ihn mit einer tragikomischen Schlußszene. Endlich war das große Fresko des Jüngsten Gerichts in der Ludwigskirche vollendet (Abb. 150). Unangemeldet kommt der König, es zu besichtigen. Cornelius hört davon, beflissen wirft er sich in einen guten Rock, eilt zur Kirche, um selbst den Cicerone zu machen und das Lob des Königs einzuheimsen — aber an der Kirchentür wird er von der Dienerschaft aufgehalten und trotz allen Protestes abgewiesen. Der König wollte unbehelligt sein Urteil bilden und ließ den Meister nicht vor. Da stand Cornelius draußen allein und mußte umkehren. Kurz darauf verließ er München für immer. Es ist dem König verdacht worden, daß die Trennung von dem bewunderten Künstler in dieser schroffen Form vollzogen wurde. Doch ist gerade in diesem Fall sein gutes Recht als Auftraggeber und Herrscher über allen Zweifel erhaben. Dazu kam, daß er sich innerlich der Kunst des Meisters entfremdet hatte und eine zu selbständige Natur war, um sein Urteil durch die hohe Selbsteinschätzung des Malers und seine literarische Verhimmelung beeinflussen zu lassen. Und bestätigte das Fresko etwa nicht, was der König dachte und wonach er handelte?

Cornelius hinterließ in München eine Reihe von Arbeiten, die in Kunstgeschichtsbüchern eine größere Rolle spielen, als in der Wirkung auf die Malerei und in der Wertschätzung der Gegenwart. Sie sind dem unrettbaren Schicksal der mühsam aufgebauten „Maschinen", wie es der Münchner Malerwitz nennt, verfallen. Viel Überlegung, sorgsame Vorstudien, ein umständlicher Plan, gründliche Kenntnisse, kluge Benutzung berühmter Vorbilder und ein unleugbarer Zug ins Große läßt sich ihnen nicht abstreiten. Aber schon damals wurde von den Unbefangenen der Mangel innerer Notwendigkeit empfunden. Die Kälte der Konstruktion lag über dem Riesenbilde der Ludwigskirche, wie über fast allen seinen opera magna. Als der persönliche Einfluß des Meisters aufhörte, war auch die Wirkung seiner Arbeiten am Ende. Cornelius hatte seine Rolle völlig ausgespielt. Kaulbach war für den scheidenden Meister ein vollkommener Ersatz. Die Welt hatte an ihm sogar mehr Freude und Wohlgefallen, denn er kam den literarischen Bedürfnissen des Lesepublikums noch gefälliger entgegen. Man kann seine Bilder nicht sehen, ohne sich einen wissenschaftlich und gelehrt disputierenden Kreis von Zuschauern vor den gewaltigen Schaubühnen vorzustellen. Die Szene ist gefüllt und reichbewegt. Große bekannte Gestalten der Geschichte in einem beziehungsreichen und vieldeutigen Beieinander; jede Figur an ihrem Platz und jede Gruppe in abgestufter Nähe oder Ferne zu der historischen Idee, die die Veranlassung der grandiosen Apotheose ist. Das Schauspiel fordert notwendig einen gründlichen Kommentar. Denn es ist die blendende Illustration zu einer akademischen Vorlesung, die der Redner mit geist-



Abb. 150. Das jüngste Gericht von P. Cornelius. Fresko der Ludwigskirche (1833—1840).

reichen Ausblicken in Zukunft und Vergangenheit und feinsinnigen Beziehungen zur dichterischen und künstlerischen Produktion der Gesamtepoche ausgestattet hat. Die Schlacht auf den katalaunischen Gefilden (Abb. 151) ist der Sieg des abendländischen Christentums über die asiatischen Wanderstämme und durch ihn wurden alle Schätze der Kultur, die von den Barbaren zertreten worden wären, zum Heil der europäischen Gesittung gerettet. Mit welchem sicheren Takt wurde in der Eroberung Jerusalems



Abb. 151. Die Hunnenschlacht von W. Kaulbach.

das in alle Winde zerstreute Judentum durch die bühnenmäßige Gestalt Ahasvers charakterisiert und gegenüber das Schicksal des Christentums in der allbekannten Szene der Flucht nach Ägypten gleichsam mit mythologischem Bildersinn erzählt. Niemand kann leugnen, daß der trockene Ton der Geschichtsphilosophie durch die prächtigen Bilder einer weitbelesenen Malerphantasie anziehend und bestrickend wurde. Indem das Publikum mit hochgezogenen Augenbrauen zu den Bildern Kaulbachs aufschaute, fühlte es sich belehrt und gehoben. Die Alltäglichkeit versank vor dem glänzenden Licht, das von ihnen ausging. Der Kopf füllte sich mit unver-

geßlichen Bildern und erfaßte durch die Zauberkünste des Malers mühelos die schwierigsten Begriffe und Theoreme des Historikers. Tausendfältig dankte die Mitwelt Kaulbach für einen Bildungsinhalt, den sie bis dahin in den Galerien nicht gesucht hatte.

Und dazu kam die geschmeidige Flüssigkeit seiner Darstellungen. Die Menschen, die sich auf den weltbedeutenden Bildern Kaulbachs bewegen, sind alle durch das Läuterungsbad der reinen klassischen Form hindurchgegangen. Das Auge wird entzückt durch eine akademische Korrektheit und elegante Allgemeingültigkeit der Zeichnung, die nur schöne Geschöpfe, selbst unter den Barbaren der wilden Steppe, hinstellen konnte. Ihnen fehlt die gewaltsame Starrheit der Corneliusmanier. Überall gefällige Linien, reine und edle Draperien und bei aller Deutlichkeit der Charakteristik die hohe Würde und lautere Form, die in einem Antikenmuseum das moderne Auge mit seinem Bedürfnis nach wirklichen Proportionen und lebendigen Menschen der ungebildeten Kleinlichkeit zeiht. Wer sich zurückruft, wie das historische Interesse in aller Kunst während der größeren Hälfte des 19. Jahrhunderts die Triebkraft war, der wird verstehen, daß gerade Kaulbach der Nation aus dem Herzen sprach. Sein Formensinn aber und sein Kolorismus waren aus einer logischen und plausiblen Verbindung der Antikenbewunderung und der historischen Treue entstanden, die die Romantik großgezogen hatte. Kaulbach stand außerdem nicht als einseitiger Meister der Großkunst vor dem deutschen Volk. Gerade die besten Schichten und vor allem die Jugend hatte er sich durch seine Illustrationen zu Goethes Werken unverlierbar gewonnen. Mit welcher Freude folgten sie ihm vollends, als sein geistreiches, witziges Karikaturentalent ihnen im Reinecke-Fuchs die parodierte Form und die meisterhaft durchgeführte Persiflage menschlicher Schwächen vor Augen rückte. Er sicherte sich damit ein populäres Verständnis und eine künstlerische Bewunderung, selbst dort, wo das Pathos seiner großen Geschichtsbilder nicht aufgenommen werden konnte. Er eröffnete die Reihe jener Münchner Künstler, die durch ihren Witz und Humor, ihren Spott und gute Laune in den Fliegenden Blättern und ihren moderneren Nachbildungen die eigentlichen Hausfreunde der deutschen Familie geworden sind.

Fast unbemerkt von der offiziellen Kritik und jedenfalls ohne die fördernde und ehrende Anerkennung königlicher Aufträge hatte sich neben den Großmalern eine Unterströmung feinsinniger Kleinmaler von unendlicher Verehrung für die Natur schon seit den Zeiten des absterbenden Rokoko in München erhalten.

Harmlose Motive, die ganz immun waren von großen Ideen, suchten sie am liebsten auf. Kleine Landschaften, Bauernstuben und Vorstadttavernen, fahrendes Volk, Tiere und humoristisches Genre kehren immer bei ihnen wieder.

Aus der alten Kunst waren ihnen die holländischen Kleinmeister am besten vertraut. Wouvermann, Dou, Ostade, van de Velde waren ihre bevorzugten Vorbilder, ihnen eiferten sie nach in der Feinheit der Pinselführung und der Delikatesse minutiöser Behandlung des Kleinwerks. Das Stillleben in der Natur, mit gutmütigem Humor und feininteressiertem Malerauge angeschaut, machte ihr eigentliches Stoffgebiet aus. Bescheiden wie ihre Malereien war ihre Stellung zu Gesellschaft und Welt. Sie führten insgesamt ein behagliches und ungestörtes Kleinbürgerleben. Wenn sie Glück hatten, wurden sie als Galerieinspektoren angestellt oder kamen auch wohl an die Akademie, meist aber mußten sie sich mit den bescheidenen Erfolgen kleinerer Anstellungen begnügen, durch die ihnen eine freundliche Teilnahme bei vereinzelten Liebhabern und hin und wieder ein Käufer vermittelt wurde. Die Ausstellungen, bescheidene Vorläufer derer im Glaspalast, fanden seit 1808, dem Gründungsjahre der Münchner Akademie, alle drei Jahre in dem ehemaligen Jesuitenkollegium statt. Aber auch hier waren die wenig Gekannten nicht unbestritten, da die klassische Malerei nach Format und Bedeutung die Aufmerksamkeit in erster Linie auf sich zog. Den Vorrang nahmen

die beiden Langer ein, deren abgemessener und wohlerwogener Schönheitskultus im Sinne des Rafael Mengs die moralische und künstlerische Hauptstütze der Akademie und infolgedessen auch der Ausstellungen bildeten. Kirchliche Bilder und antike mythologische Historien waren das ständige Repertoire. Aber die anderen wurden doch auch zugelassen, obschon sie, bescheidene und stille Atelierkünstler, nicht den großen Ehrgeiz fühlten, wie die praeceptores Germaniae. Ihre Kunst war ein frommer und aufrichtiger Dienst, der in der behaglichen Freude an den kleinen sauberen Bildchen, die sie malten, seine innere Befriedigung fand. Ihre Kraft nahmen sie aus einem innigen Verkehr mit der Natur. Sie kannten sie gut und verstanden sie in ihrem Wirken, weil sie ihr mit tiefem Gemüt nachgingen.

Ganz vergessene Namen tauchen aus den alten Ausstellungskatalogen auf oder solche Meister, die nur in ausführlichen Kunstgeschichten eine ehrenvolle Erwähnung erhalten. Die Stammväter der ganzen Richtung waren der alte Jakob Dorner, der in



Abb. 152. Einsiedelei im Gebirge von Heinr. Bürkel.

Schleißheim vertreten ist, und Christian von Mannlich. Sie selbst lieferten zwar keine Bilder mehr für die Ausstellungen der jüngeren Generation, aber sie müssen doch als die entwicklungsgeschichtlichen Übergangsleute aus dem 18. Jahrhundert an der Spitze stehen und genannt werden. Den eigentlichen Stamm dieser Sezession bilden Dillis, der jüngere Dorner, der Tiermaler Wagenbauer, die Landschafter Conjola und Kogels, ferner Domenico Quaglio der Architekturmaler, die insgesamt im Tegernseer Schloß, in der Schleißheimer und Augsburger Galerie und in einzelnen Stücken auch in der neuen Pinakothek studiert werden können. Aber auch bekanntere Künstler, wie Peter Heß und Albrecht Adam mit ihren militärischen Szenen aus den napoleonischen Kriegen tauchen schon auf; ebenso der Kavalleriemajor Heideck mit einigen Pferde- und Genrebildern. Sie repräsentieren das lebensfähige Element gegenüber den Klassizisten, die als Akademielehrer eine wohlbestallte Existenz hatten. An die Naturalisten vom Schlage des P. Heß und A. Adam schloß sich dann das urwüchsige, malerisch hochbegabte und immer frische Talent Heinrich Bürkels an (Abb. 152). Er bringt als Erster Landschaften aus dem oberbayrischen Gebirge, die den Charakter des Berglandes, seine Ströme und seinen Sonnen-

schein, die schroffe Formation des Gesteines und die kräftige bäuerische Bevölkerung mit scharfem Blick und feinster humoristischer Beobachtung darstellen. Doch ist nicht der Humor die Hauptsache bei seinen Malereien, er ist nur eine unerzwungene Zugabe der Bonhomie dieser urgesunden Natur. Ihr innerer Wert und kunsthistorische Bedeutung liegt durchaus auf dem Gebiete der malerischen Anschauung der Natur, die er dort am besten verstand, wo ihm die Heimatsliebe die Augen geöffnet hatte. Er hat wohl auch italienische Landschaften gemalt, wie alle anderen Landschafter, die auf ihre Reputation etwas hielten und die Kauflust des Publikums nicht als quantité négligeable ansahen. Innerlich wurden sie selten von der Italienschwärmerei umgewandelt und blieben im Kern die deutschen Maler, die sie gewesen waren. Namentlich Bürkel, so fein und stillbeseligt er die Campagna und die Albanerberge im vollen Lichte der italienischen Sonne ansah, war doch nicht aus seiner Münchner Heimat zu entwurzeln. Im Lodenrock und der Jägertracht der bayerischen Berge fühlte er sich doch wohler. Die glückliche Liebe zur Natur, die dem Münchner ureigen ist und durch die er sich jedem Landsmann, ob hoch oder niedrig, so heimatlich verbunden fühlt, hat in Bürkel am allerfrühesten einen künstlerischen Ausdruck von rührender Innerlichkeit und tiefsympathischer Wärme gefunden. Er ist der Vorläufer eines Schleich und Wenglein. Freilich suchte er noch seine Motive in den Hochtälern und am Fuße der Bergriesen, hingenommen von der Wildheit der Gebirgswelt und dem Frieden der behäbigen Dörfer. Später stiegen die Maler ins Vorland herab und genossen die farbigen Eindrücke der malerisch unerschöpflichen Hochebene, die durch das Fernblau der feierlichen Alpenkette abgeschlossen wird. Den Reichtum atmosphärischer Schauspiele, wenn die Wolken sich auftürmen und das Sonnenlicht die breiten Flächen Ackerlandes oder das kalkweiße Bett der Isar heraushebt, hat er noch nicht gesehen. Aber Bürkel war trotzdem als Maler, als Entdecker neuer Farbeneindrücke und selbstgeschauter Landschaftsmotive, also ganz fachmännisch der stärkste und originellste unter den eigentlichen Bildmalern Münchens. Es ist nicht leicht, die technische und geistige Arbeit zu würdigen, die es kostete, den erlebten Natureindruck sachlich in Form und Farbe vorzutragen und von der Stimmungselegik oder der Linientyrannei der Älteren loszukommen. Die Landschaft der vertrauten Scholle war eben ein Vorwurf mehr der ganz eigensinnigen und unbekümmerten Naturpoeten unter den Malern.

Das eigentliche Thema der Landschaftsmalerei war Italien. Hier fand man jene stilvollen Linien sanfter Hügelzüge, jene durchsichtige Klarheit der Luft, die die zeichnerische Konstruktion der Landschaft auch für das Laienauge bloßlegte, und das Abenteuerlich-Fremdartige berühmter historischer Stätten, die aus antiker Sage und mittelalterlicher Kaisergeschichte einen klangvollen Namen hatten. Schon Koch hatte solche Wege betreten, den man als Gründer der stilisierten Landschaft feiert. Bei Tivoli oder den schrofferen Szenerien der Sabinerberge suchte er seine Motive, die er trocken und farblos wiedergab, als wäre es ihm darum zu tun gewesen, die Gedankenblässe der Kartonzeichner auch der Natur aufzudrücken. Um so größer war der Erfolg, als Rottmann alle Punkte des bereits anerkannten Landschaftsprogramms erfüllte und als überraschendes Novum eine leuchtende Brillanz effektvoller Sonnenaufgänge, farbenreicher Abendstimmungen, und geheimnisvoller Gewitterausbrüche in jähem Kontrast tiefschwarzer Wolken und grell beschienener Flächen auszubreiten begann. Ein vielseitiges Talent und eine im Grunde pathetische Natur hat Rottmann mit seinen grandiosen immer feierlich-bedeutsamen Landschaften aus Italien, die er in den Arkaden dem peripatetischen Raisonnement Münchner Kunstschwärmer vor Augen stellte, eine große Gemeinde um sich versammelt, die seinen Ruhm populär machte. Man wird diesem Zyklus immer die aufrichtigste Achtung entgegenbringen müssen. Die Bilder sind von einem großen weitumspannenden Blick erfaßt und keines ist unter ihnen, das nicht

von dem organisierenden Verständnis des Malers auch für den geologischen Bau der Landschaft deutlich spräche. Der Poet ist dabei niemals zu kurz gekommen. Eine ruhige klassische Stimmung liegt über den Landschaften, als ob man stolze Versrhythmen aus antiken Dichtern zitieren sollte. Dieselbe Empfindung hatte wohl auch der gewaltsam skandierende Distychendichter, der seine mühsam gezügelten Epigramme unter die Bilder hat setzen lassen. Wer aber das Feuerwerk südlicher Beleuchtungen auf Rottmanns Bildern, die im Grunde zeichnerisch linear gedacht sind, genießen will, sei auf seine Folge griechischer Landschaften, in enkaustischer Manier gemalt, verwiesen (Neue Pinakothek, letzter Saal).

Abb. 153. Die Schackgalerie von L. Gedon (1872—1874).

Lange Zeit gingen die Meister der idealen Landschaft und die Naturmaler nebeneinander her. Schließlich aber überwog im Münchner Kunstleben ein bequemer naturalistischer Zug, der fast auf allen Gebieten der Malerei die idealistische Richtung zurückdrängte.

Der zeichnerische Idealismus der großen Romantiker ging an seiner Entkräftung rettungslos verloren. Seine jüngsten Anhänger, wie Genelli, übertrieben die Manier der alten Zeichner in so gewaltsamer Weise, daß sich von allen Seiten der Spott über sie ergoß. Unter den zahllosen neueren Phantasten und gedankenarmen Nachbetern, die Michelangelos Kontrapost im Laufe der Jahrhunderte angezogen hat, ist dieser deutsche Schwarmgeist einer der reinsten und überzeugtesten Männer, aber er blieb auch in der unbeabsichtigten Komik gerne-großer Posen bisher unübertroffen. Genellis Leben ist tragisch und rührend. Er hatte den Kontakt mit der Wirklichkeit verloren. Seine Laufbahn war ein Erdenwallen durch Hohn und Spott und endigte in bitterer Vereinsamung. Aber sie war sein notwendiges Schicksal; denn seit Cornelius Blütezeit hatte ein wesentlich anderes Publikum die Entscheidung im öffentlichen Kunsturteil an sich genommen. Der von klassischer Bildung getragene Kultus der Hellenischen Welt und die religiös leidenschaftliche und historisch umfassende Verehrung des Mittelalters lagen dieser neuen Generation gleich fern. In ihr waren die Männer weimaranischer Schulung nicht mehr zahlreich, wie denn überhaupt die gelehrte und ästhetisch empfindsame Kunstgemeinde sehr zusammengeschmolzen war. Wenn auch das Interesse für alte Kunst bei ihr nicht verschwunden war, so stieß man sich doch an dem gelehrten Charakter dieser

Beschäftigung. Die lebendige, durch gesellschaftlichen Verkehr geweckte Teilnahme für die Arbeit jener Maler, die man persönlich kannte und die in derselben Stadt lebten und schufen, war ein höchst bemerkenswertes Symptom der neuen Kunstbildung. Das Publikum wollte selbst sehen und beurteilen, was geleistet wurde. Die Kunst war nicht mehr ein Studienobjekt in Galerien, Kupferstichkabinetten und Sammlungen. Sie war lebendige Produktion, für die sich das Interesse ebenso einfand, wie für die neueste Literatur und Musik. Den Münchnern ging ein Verständnis auf für die wirtschaftliche und geistige Bedeutung der Produktion in den zahlreichen Ateliers, die sich immer schneller vermehrten, je größer die Nachfrage, namentlich auch des Auslandes, nach Münchner Bildern wurde.



Abb. 154. Reiterdenkmal des Kurfürsten Maximilian I. von Thorwaldsen (1835 im Modell vollendet).
Phot. der Verlagsanstalt Bruckmann.

Ihren Nährboden fand diese neue Gruppe des künstlerisch interessierten bildungslustigen und empfänglichen Volkes in dem Institut des Kunstvereins. In München ist diese genossenschaftliche Vereinigung der bürgerlichen Kunstpflege zuerst entstanden. Bei den großen Monumentalunternehmungen des Königs war die bürgerliche Welt innerlich so gut wie gar nicht engagiert. Ihr fehlte in ihrem größeren Teile die wissenschaftliche Vorbildung von Haus aus und das Organ zum Verständnisse der hochfliegenden Pläne des großen Mannes. Aber das Bürgertum war doch nun einmal auf dem Wege, sich in allen Fragen des geistigen Lebens zu emanzipieren und auf eigene Füße zu stellen. Sogar die materiellen Mittel des Bürgers konnten, wenn sie geschickt konzentriert wurden, auf dem Kunstmarkte werbend und lockend auftreten. Selbständig den Kunstmäcen spielen und die eigene Kaufkraft an die Spekulation der Bilderkäufer wagen, daran dachte wohl vorläufig noch kein Bürger. Die ersten guten und künstlerisch reifen Privatgalerien moderner Kunst in Deutschland waren in aristokratischem Besitze. In Berlin sammelte der Graf Raszynski. In München begründete Graf Schack seine herrliche Sammlung (Abb. 153). Aber in der Form von Konsortien, von künstlerischen Konsumvereinen, konnte sich das bürgerliche Kunstbedürfnis wohl betätigen, wenn es geschickt geleitet wurde. Es war natürlich, daß in München solche Gedanken zuerst auftauchten, denn hier entstand zuerst eine

künstlerische Produktion größten Umfanges, die der gebildeten Einwohnerschaft und ihren geistigen Interessen ein spezifisch künstlerisches Gepräge gab. Der Bürger fing an, seinen Geschmack in künstlerischen Dingen zu bilden und bald auch nachdrücklich geltend zu machen. Wo aber das Bürgertum, d. h. die große Masse der beamteten Existenzen und der erwerbenden Kräfte, die ihre sauren Wochen in Arbeit und Pflichterfüllung verbringen, einen Teil der Sonn- und Feiertagsmuße für Kunstbetrachtung und Kunstkonversation erübrigt, da wird zum Signum der Produktion sehr bald ein solider Naturalismus und positiver Sinn für Sachlichkeit, in der Wahl der Stoffe so gut wie in der Art des Vortrages. Die großen bürgerlichen Kunststätten der neueren Kunstgeschichte haben immer in der Pflege des Naturalismus eine führende Rolle gespielt, wie Nürnberg, Florenz, die holländischen Städte, ebenso die englischen, ehe sich eine aristokratische Patronisierung ausbildete, die dann natürlich auch der Kunst die Vornehmheit und Eleganz der eigenen Lebensführung gab.



Abb. 155. Die Bavaria von Klenze und Schwanthaler (1843—1853).

Im Kunstverein nun wurde die Bilderfreude des gebildeten Mittelstandes großgezogen. Er verlangte Dinge zu sehen, die er verstand und woran er seinen Gefallen fand. Das humoristische Genre, die Ansichtslandschaft, das Naturporträt, bürgerliches Alltagsleben, der Bauernroman, die Rührseligkeit bei Taufen, Beerdigungen und Unglücksfällen, das Leben des Wilderers, das öffentliche Auftreten der höchsten Herrschaften bei Paraden, Volksfesten, Denkmalsenthüllungen und in „historischen" Momenten, Großmutterfreuden und des Lieblings erste Gehversuche, die Poesie der Kinderstube, das Volksleben im Hofbräuhause, Prozessionen und Kirchweihepisoden — kurz der gar nicht zu umfassende Bereich des erzählenden Bildes entstand unter dem Protektorate des Bürgertums. Die Flut dieser Produktion fand in den illustrierten Familienblättern ihr breites Bett.

Das Quellgebiet dieser erzählerischen Illustrationsmalerei ist ein sehr ausgebreitetes. Von überallher kamen die Anregungen. Aber die Stätte, wo sich all diese Wünsche und Fragen, das Angebot und die Nachfrage traf, war der Kunstverein, denn hier begegneten sich der sonntägliche Kunstbedarf des guten Bürgertums und der aufmerksame Spürsinn des Malers. Der Kunstverein wurde im

Wirtschaftsleben des Künstlers ein Faktor erster Ordnung. Ganz gewaltige Summen sind durch seine Kassen geflossen. Aber er war auch auf den inneren Ausbau und die Gesamthaltung der Münchner Kunst von außerordentlichem Einfluß.

Doch war die innerste Seele des kunstfreundlichen Publikums durchaus nicht so hausbacken, wie es die Durchschnittsproduktion der Ausstellungsmalerei erscheinen ließ. Die besten Gedanken und zartesten Eigenschaften brachte sie jenen Malern entgegen, die selbst zu den Meistern von Gottes Gnaden gehörten. Auch sie wurden nicht sofort verstanden und gerade die reinsten und echtesten unter ihnen sahen ihre Gemeinde nur langsam wachsen. Es scheint, daß sie jetzt eine Liebe finden, die von viel herzlicherer Dankbarkeit getragen ist, als jene tief empfundene Zustimmung, die sie bei Lebzeiten erfuhren.

Ein echter Volkskünstler im besten Sinne des Wortes ist Moritz von Schwind. Er hatte ein goldenes Herz und seine Phantasie war einer jener unergründlichen Borne, aus denen die unvergeßlichen und doch namenlosen Lieder und Melodien der Volksdichtung entstehen. Nach dem eiskalten Winter der Gedankenkunst zog Schwind in München als der blütenreiche und herzerwärmende Frühling ein, dessen einfache und frische Gaben von der Nation mit entzückten Gefühlen aufgenommen wurden, denn sie war im innersten Herzen berührt worden. Seine Märchenbilder erquickten durch die ungesuchte Natürlichkeit des Tones und sie erweckten einen freudigen Widerhall, weil die herzhafte Männlichkeit des Künstlers doch kindlich-gläubig war und vom gestiefelten Kater und von all den alten Hausmärchen aufrichtig erzählte, als wäre er selbst mit dabei gewesen. Er umfaßt wohl am weitesten das süddeutsche Wesen und ist in seiner Art auf norddeutschem Boden völlig undenkbar. Seinen Bildern und Zeichnungen ist dieselbe Überzeugungskraft eigen, wie allem was Dürer geschaffen hat, weil die Natur sich nur der ganz unerschrockenen Ehrlichkeit offenbart, die auf Liebe und Tiefsinn gegründet ist. Durch Schwind, Neureuther, Oberländer und die unzähligen Zeichner und Illustratoren der Münchner Bilderbogen und all der anderen Kunstblätter und Bücher, die in den deutschen Familien zum Hausgut gehörten, ist Münchner Wesen und süddeutsche Art in ganz Deutschland eingedrungen. Die den Bayern eigene gemütvolle und kernig-feste Echtheit der Erzählung, die sich so schnell das Vertrauen gerade des Norddeutschen erwirbt, ist dadurch überall heimisch geworden und hat mit dazu beigetragen, daß auf litterarisch-künstlerischem Boden die großen Gegensätze weniger schroff und scharf hervortraten.

Einen Grundtypus deutschen Bürgertums schilderte mit versöhnlicher Ironie zum ersten Male Spitzweg. Der Philister und Biedermann sind in aller Welt im Kleinbürgertum zahlreich, immer neu und immer gleich unverkennbar vertreten. Aber liebenswürdig geworden ist doch nur der deutsche Typus, weil ihn die Poesie und die Malerei künstlerisch ausgebildet hat. Der innere Wert dieser harmlosen Gattung beruht in jenem vielumspannenden Begriff der deutschen Gemütlichkeit, deren Wucherkräutlein überall zwischen den Pflastersteinen deutscher Kleinstädte wächst und die ihre zarten Netze in alle Ecken und Winkel deutscher Häuslichkeit webt. Die Zeichner vor allem anderen Künstlervolk, mehr noch als die Sänger und Versemacher, sind die Freunde des deutschen Philisters geworden und haben ihm alle Schwächen und Vorzüge so gründlich abgeguckt, daß er die stehende Figur der Witzblätter wurde. Aber er lebt immer noch weiter, als ein Unsterblicher im Reiche des guten Humors. In München wohnen die Meister dieses Genres besonders dicht beieinander und dort haben sie sich auch zuerst ein eigenes „Fachorgan" gegründet, das meistgelesene Blatt Deutschlands. Da die Fachleute des guten und schlechten Witzes unzählig sind und in aller Herren Länder sich die berechtigte Eigentümlichkeit des Witzereißens bewahren, so sind Münchner Humor und Münchener Künstler auch durch die Fliegenden Blätter über alle Welt verbreitet.

Die stolzen Anfänge, die die Malerei unter Cornelius und Kaulbach gemacht hatte, waren nicht ohne Folge. Gerade die königliche Fürsorge blieb der Großmalerei treu. Doch verdichtete sich das Interesse für die großen Ideen auf die Stoffe aus der nationalen Geschichte. Das Stammesgefühl, das in Bayern von jeher stark und empfindlich war, unterstützte dieses historische Interesse für die eigene Vergangenheit, und manch nationaler Gedanke, der sich in der irrealen Sphäre des Einheitstraumes verlor, fand einen festen Grund, wenn sich der Blick rückwärts wandte in die Zeiten deutscher Kaiserherrlichkeit. Es ist ein großes und achtunggebietendes Schauspiel, das sich uns enthüllt, wenn wir die Unsumme geistiger und künstlerischer Kräfte verfolgen, die im stillen Studierzimmer oder im großen Maleratelier dem Enthusiasmus für die Geschichte geopfert wurden. Wie muß die praktische Arbeit und die fachmännische Tätigkeit aller Art eng begrenzt gewesen



Abb. 156. Maximilianeum (1857—1861 von Bürklein erbaut).
Phot. F. Finsterlin.

sein, daß soviel Zeit, Talent, Fleiß und Gefühlsschwung der Darstellung und Erforschung des Längstvergangenen gewidmet wurde. Der große Strom der allgemeinen künstlerischen Interessen führte auch das geringe malerische Talent sicher zu Erfolgen, wenn es sich der historischen Malerei zuführen ließ. Es erforderte einen harten Willensentschluß, die Gegenwart ins Auge zu fassen. Selbst die Natur und ihr ewighohes Lied, die Landschaft, wurden mit historischen Gefühlen betrachtet. Als ob sich der Geist von diesem Bann nicht habe befreien können. Daß später die moderne Kritik, die diese aus Sehnsucht und Zaghaftigkeit gemischte Abhängigkeit von geschichtlichen Stoffen nicht begreifen konnte, mit bitterem Tadel auf sie schalt und die scharfen Waffen des Spottes gegen die Ausstattungsmalerei mit ihren immer wieder benutzten Kostümen, Waffen und Raritäten kehrte, und darauf hinwies, wie die eigentlich malerischen Aufgaben hierbei zu kurz kamen, ist wohl begreiflich. Aber hier gilt es, die positiven Werte nachzuweisen, durch die München seinen Vorrang in der deutschen Kunst erwarb und behauptete. Dazu gehörte auch die historische Malerei und gerade sie, die nur von großen Aufträgen und hoch-

herzigen Gesinnungen leben konnte, durfte mit Recht auf das königliche Mäcenatentum stolz sein, das der Kunst eine sichere Stätte und einen gedeihlichen Lebensboden geschaffen hatte. Noch ein ganz äußerlicher Umstand kam der historischen Malerei zunutze. Das war das Großformat der Bilder.

Aus begreiflichen Gründen fand die Historienmalerei in der Akademie eine offizielle Pflege, also dort, wo die Schulung der Großmaler zuhause war. Mit Leichtigkeit lernte man hier riesige Formate bewältigen und gewann dadurch in den Ausstellungen des Glaspalastes ein natürliches Übergewicht. Die Jahresausstellung war die erste Organisation der Münchner Maler in ihrer Gesamtheit als Korporation und Schule vor der Öffentlichkeit. Sie war eine Revue über die Produktion, aber auch der Kunstmarkt zugleich. Die Jury und der Käufer trafen hier ihre Entscheidungen, und es ist leicht einzusehen, daß die öffentliche Meinung und die Zensoren durch die Riesenformate in erster Linie angezogen wurden. Je größer die Masse der ausgestellten Bilder wurde, je mehr sich auch das Ausland daran zu beteiligen begann, desto dringender mußten ganz äußerliche Mittel gefunden werden, um nicht in der Menge zu verschwinden. Hatte die Freskenkunst auch keine unmittelbare Folge gehabt, ja ging sie auch als solche verloren, so war die Gewöhnung an den großen Maßstab doch für viele eine Erleichterung bei den neuen durch die Zeit umgewandelten Aufgaben.

Immer mehr erwies sich die Ausstellung im Glaspalast durch den gar nicht zu bestimmenden Konnex mit dem Publikum, durch den Wettstreit und die Preiskrönung vor den Augen der Welt als ein entscheidender Faktor für die Entwickelung der modernen Münchner Kunst. Der schnelle Austausch neuer Gedanken und origineller Techniken, die aufklärende Wirkung, die durch die Vorführung ausländischer Bilder auf die heimischen Malmethoden erfolgte, war der Konsolidierung der Münchner Kunst ebenso förderlich, wie ihrer Bedeutung im internationalen Bereich der Kunst. Die gesamte deutsche Bildungswelt fühlte sich allmählich durch ihre Teilnahme mit dem künstlerischen Schaffen der Malerstadt innerlich verbunden. Schließlich kam es ihr auch zum Bewußtsein, daß sie durch ihren Beifall und ihre Kritik auch eine aktive Rolle dabei spiele und eine moralische Verpflichtung für ihre Schicksale zum Teil selber trage. Wer könnte heute schon all die verborgenen feinen Fäden bloßlegen, durch die das öffentliche Leben mit der Kunst, München mit der Nation verbunden ist und wie sehr gerade die süddeutsche Kunststadt für die Gesamtrichtung des deutschen Kunstschaffens verantwortlich ist, als es sich der historischen Malerei als der führenden Aufgabe bemächtigte.

Die Neue Pinakothek, das alte Bayerische Nationalmuseum mit seinen Wandbildern und das Maximilianeum sind die wichtigsten Stätten, an denen die historische Kunst studiert werden kann.

In dem engen Rahmen, der dieser Darstellung gezogen ist, wäre es vermessen, genauere Schilderungen der Entwickelung der Münchner Malerei zu geben. Es war die Absicht, ihre Grundzüge und führenden Meister zu charakterisieren, um das Bild der Münchner Geschichte einigermaßen abzuschließen. Auch sollte dem Besucher der großen Staatssammlungen vergegenwärtigt werden, welche glückliche und kostbare Ergänzung die Schackgalerie bildet. Denn die liebenswürdigsten und heitersten Bilder der romantischen Maler, die gegen die großen capitani nicht hatten aufkommen können und infolgedessen ohne Staatsaufträge und königliche Bestellungen sich haben durchschlagen müssen, haben in der Galerie des mecklenburgischen Grafen Schack eine Aufnahme gefunden. Die Menge künstlerischer Kräfte war in München im 19. Jahrhundert immer erstaunlich groß. Schon zu König Ludwigs Zeiten war eine beträchtliche Überproduktion vorhanden. Ein gutes Auge oder ein sachlich beratener Sammler konnte daher leicht eine Sammlung zusammenbringen, die an Zahl und Qualität das Bild der zeitgenössischen Malerei gerade dort ausfüllte,

wo die offiziellen Galerien und Sammlungen Lücken hatten. Moritz von Schwind und der junge Franz von Lenbach sind daher am besten in der Schackgalerie zu studieren. Ihr Ehrentitel ist außerdem Arnold Böcklin, der mit seinen Arbeiten aus den 60er und 70er Jahren ganz einzigartig vertreten ist. Eine öffentliche Sammlung illustriert sein Schaffen in den früheren Perioden nicht wieder mit einer ähnlichen Zahl ausgezeichneter Bilder.

Das glanzvollste Kapitel der Münchner Kunstgeschichte nach der großen Bautätigkeit Ludwigs I. war die Geschichte seiner Malerei. Die Plastik ist nicht vergessen worden, aber sie stand nie im Vordergrunde des Interesses. Die akademischen Anfänge bei Boos, der die Arbeiten des Herkules in den Gruppen der Hofarkaden darstellte, sind nur noch historisch von Belang. Vielleicht wäre der Klassizismus über die Grenzen akademischer Pflege hinausgekommen, wenn es Ludwig I. gelungen wäre, Thorwaldsen dauernd an München zu fesseln. Aus Rücksicht auf seine dänische



Abb. 157. Die Kunstakademie in München von Neureuther (1883—1886).
Phot. F. Finsterlin.

Heimat ließ sich der vornehme Mann nicht zu einer Übersiedlung bewegen. München besitzt aber im Prinz Leuchtenberg-Denkmal (in der Michelskirche) ein typisches Marmorwerk von ihm, in seinem Reitermonument des Kurfürsten Maximilian I. ein edles Stück bester Denkmalsplastik (Abb. 154), das sich aus der Legion der Reiterstatuen, mit denen das neue Deutschland nach dem großen Kriege all seine öffentlichen Plätze und neuerdings auch die Bergspitzen bedachte, durch seinen gediegenen Bau vorteilhaft heraushebt. Eine eigene Münchner Schule bildete sich erst um Schwanthaler (geb. München 1802, † 1848). Er stammte aus einer alten Bildhauerfamilie, die in München ansässig war und teilte das Geschick aller Münchner Romantiker, vom Akademiedirektor Langer wegen Talentlosigkeit abgewiesen zu werden. Es gelang ihm, die Aufmerksamkeit des Königs Max I. auf sich zu lenken, und er bekam Aufträge zu kleineren dekorativen Arbeiten, für Tafelaufsätze, Frieskompositionen, Plafondfiguren und Reliefdarstellungen. Sogar als Maler ist er bei den Odysseebildern im Festsaalbau beschäftigt worden. Später hat er die Giebelfiguren für die Residenz, für die Pinakothek, für die Walhalla und Ruhmeshalle und andere Ludwigbauten geliefert. Seine

Verwendbarkeit war groß. Er hatte eine leichte Hand, arbeitete schnell, war pünktlich und immer für alles zu haben. Bald versammelte er einen Kreis von Schülern um sich und übernahm nun auch Bestellungen für auswärts, die nach München reichlich flossen, weil hier der Bronzeguß zu einer seltenen Vollkommenheit der Gußtechnik ausgebildet worden war. 1849 hatte der Kronprinz den Gießer J. B. Stiegelmayr zu Righetti nach Neapel schicken lassen, wo der junge Mann beim Guß der Statue Karls VII. reiche Erfahrungen sammelte. 1824 wurde in München ein kleines, bald darauf ein großes Gießhaus erbaut. Schon 1832 gelang ein schwieriger Guß, wie der der sitzenden Max-Josephstatue (auf dem Residenzplatz), für die Rauch das Modell geliefert hatte. Später folgten die Standbilder im Thronsaal der Residenz, die Statuen Tillys und Wredes in der Feldherrnhalle, Kreittmayrs am Promenadenplatz. Der Triumph der Gießhütte und des Bildhauers zugleich war dann die Bavariastatue an der Theresenwiese. Die Kolossalität des Maßstabes, an sich imponierend, wird noch durch die geschickte Säulenarchitektur mit absichtlich klein gehaltenen Dimensionen künstlich gehoben. Die ungefüge Heroine mit ihrem pudeltreuen Löwen zur Seite ist indessen zu sehr Athene Parthenos, um in München eine Bavaria darzustellen, freilich auch viel zu bajuvarisch, um in Athen für eine Pallas zu gelten (Abb. 155).

Schwanthaler († 1848) hinterließ eine große Anzahl Schüler, die indessen mit wenigen Ausnahmen keine selbständige Bedeutung erlangt haben. Am bekanntesten sind noch Max Widnmann (geb. 1812) der die Reiterstatue Ludwigs I. und die Statuen Orlando di Lassos, Westenrieders und Gärtners schuf, und Friedrich Brugger, der das Standbild Klenzes lieferte. Kaspar Zumbusch († 1830), ein Schüler Halbigs, ist der Schöpfer der Statue des Grafen Rumford und des Denkmals für König Max auf dem Forum der Maximilianstraße. Wie fast alle Standbilder, die in die Fluchtlinie einer großen Straßenzeile hineingestellt werden, ist auch das Maxmonument unglücklich gelegen. Ihm fehlt die Beziehung zu einer architektonischen Umgebung. Das Maximilianeum kann nur für ganz weit entfernten Standort als Hintergrundkulisse gelten. Von keiner Seite ist es möglich, die große Gruppe zu fassen. Michael Wagmüller hat sich durch vortreffliche Büsten einen Namen erworben, ferner durch die Statue J. v. Liebigs, die sein Schüler Rümann vollendet hat. Die größten Arbeiten hat er aber wohl für die Schlösser des Königs Ludwigs II. geliefert.

In der Architektur behielt München das intensive Leben der Ludwigsepoche. König Maximilian II. übernahm nach der Thronentsagung des Königs (1848) mit allen andern Regentenpflichten auch die der Sorge um die Vergrößerung und Verschönerung der Stadt. Durch König Ludwig war diese Sorge zu einer königlichen Pflicht geworden und König Max besaß das volle Verständnis gerade für die öffentlichen Aufgaben, die das neue Jahrhundert der Kunst stellte.

So wie König Ludwig I. der Stadt in der Ludwigstraße sein Hauptwerk hinterließ, so führte auch König Max einen breiten und stolzen Straßenzug fast vom Mittelpunkt der Altstadt bis an die Peripherie, wo ein unbesiedeltes Neuland einstweilen noch nicht dringende Bedürfnisse für die Stadterweiterung erwarten ließ. Es scheint nur königlicher Initiative vorbehalten zu sein, solche Idealpläne, die das praktische, notwendige Maß des Augenblicks überbieten und mit weitausschauender Erkenntnis der Zukunftsaufgaben schon den kommenden Generationen vorarbeiten, mit sicherer Hand auszuführen. Jedenfalls hat München das Glück gehabt, daß die Hauptlinien seiner Erweiterung nicht bloß auf dem Papiere, sondern in Monumentalbauten und Prachtstraßen vor den Augen der Bevölkerung fertig dastanden. Die breite Maximilianstraße wurde durch die Graggenau und das Lehel durchgebrochen, wobei zwar mancher Rest Altmünchner Mittelalters zugrunde ging, wie das Kosttor und andere Befestigungsteile, aber was damit gewonnen wurde, war doch ungeheuer. In der Nähe der Isar erweitert sich die Straße zu einem Platze, der als Forum bezeichnet

wurde. Hier bekamen öffentliche Bauten ihren Platz, das Regierungsgebäude und ihm gegenüber das Alte National-Museum. Jenseits einer neuen Brücke, die schon wieder abgerissen ist, benutzte man das hohe Isarufer zu einer prächtigen malerischen Architektur, dem Maximilianeum. In der ganzen Anlage zeigen sich viele neue Momente, die gegenüber der Ludwig-Epoche einen Fortschritt bedeuten. Ludwig und seinen Baumeistern fehlte der Sinn für malerische Anlage. Sie hatten kein Auge für Bildwirkung. Sie waren mathematische Geister. Gerade Linien und geometrische Verhältnisse wurden überall bevorzugt. Die Maximilianischen Bau-



Abb. 158. Akademie der bildenden Künste. Mittelteil (1883—1886).
Phot. Würthle & Sohn.

meister aber waren sich bewußt, daß Münchens Stadtbild durch einige freiere und malerische Schöpfungen bereichert werden müßte. Ja, man lebte so sehr unter dem Ideenzwang, etwas Neues schaffen zu müssen, daß man sogar eine Konkurrenz für einen neuen Stil ausschrieb, aus der der Berliner Ober-Baurat Stier 1854 als Sieger hervorging. Sehr bald verließ man diese kühnen Wege. Die Stunde war noch nicht da, wo sich der Trieb nach neuen Formen selbständig regte. Immerhin erreichte man gute Resultate. Denn die einfache Gliederung der Häuserfronten in der Maximilianstraße zeugt doch von einer gesunden Auffassung der wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse der bürgerlichen Bauherren. Keine großmannssüchtigen Prachtfassaden, sondern einfache und gut proportionierte Bilder. An den Bauten des

Forums reichere Motive und mehr Aufwand in der Dekoration. Der Ausblick auf das Maximilianeum beherrscht das ganze Straßenbild (Abb. 156). Der Schloßbau auf der Höhe des Isarufers scheint aus Baugedanken des 18. Jahrhunderts hervorgegangen zu sein. Er ruft uns die Bilder der Gloriette in Erinnerung, oder Architektur-eindrücke, wie sie sich am Ende der weiten Parkwege eröffneten, die den Blick auf das Schloß oder auf Lustheim einrahmten. Nur daß diese Szenerien der Flachlandschaft durch die Ausnutzung des Bodens und die Gipfelung des Gasteigberges noch eine malerische Steigerung erfahren haben. Auch hierbei war die Stimme des Königs die entscheidende, die dem eigenartigen Plane der Maximiliansstraße dadurch seine wuchtige Krönung, den stolzen Abschluß wahrte.

Die meisten anderen Bauten der Maximilianszeit tragen schon das moderne Gepräge der Nutzbauten, wie das Damenversorgungshaus am Gasteig, das Altersasyl in Neuberghausen, und vor allem der Glaspalast, die erste große Eisenkonstruktion der Stadt.



Abb. 159. Justizpalast in München von Fr. Thiersch (1891—1897).
Phot. F. Finsterlin.

Die neueste Zeit habe ich nicht mehr in meine Darstellungen hineinziehen können. Sie ist auch reich an großen Bauten, die aber nicht mehr unter königlichem Mäcenatentum, sondern als Unternehmungen des Staates oder der Stadtgemeinde errichtet worden sind. Nur um die eingeschlagene Richtung zu charakterisieren, sei auf den schönen Bau Neureuthers, die Akademie der bildenden Künste (Abb. 157 u. 158) und auf Friedrich von Thierschs kräftigen und malerisch gegliederten Justizpalast (Abb. 159) aufmerksam gemacht. Und wenn von der allerneuesten Brunnenplastik Adolf Hildebrands (Abb. 160) gesagt werden kann, daß sie wie ein Werk der besten Zeit sich in das Straßenbild eingefügt hat, als stünde sie von jeher an diesem Ort, so ist damit auch auf die künstlerischen Absichten hingewiesen, die in Neu-München sich Geltung errungen haben.

Große Erwartungen brachte man der Regierung Ludwigs II. entgegen, denn seine künstlerische Natur war früh schon zum Durchbruch gekommen. Es ist auch kaum ein Zweifel erlaubt, daß der junge Herrscher sich mit Plänen trug, die an

königlichem Machtbewußtsein und volkserzieherischem Idealismus dem gleichgekommen wären, was Ludwig I. für sein München getan hatte. Durch die musikalischen Neigungen des hochbegabten Königs kam sogar in seine Ideen ein Moment hinein, das sie origineller und moderner erscheinen läßt. Namentlich während der Berührung mit Richard Wagner wuchsen seine Gedanken zu einer Höhe auf, die nur das Genie erträumen kann, solange es sich nicht an der harten Wirklichkeit gestoßen hat. Damals entstand das Projekt Gottfried Sempers zu einem Festspielhaus auf dem Gasteig, und München hätte schon vor einem Menschenalter einen Kunsttempel von internationaler Anziehungskraft und vollkommen einziger Gedankenfülle erhalten können. So wäre König Ludwigs I. Werk wie eine ahnungsvolle Vorbereitung der Pläne Ludwigs II. erst recht fruchtbar und anregend geworden. Ohne Unterbrechung hätte die Wittelsbachische Kunstpflege im 19. Jahrhundert ein einziges großes Werk nationaler Kultur geschaffen. Denn die Monumentalbauten, die der deutsche Süden in München besitzt, sind seit Ludwig I. insgesamt durch den reinen Glauben an die idealen Güter der Menschheit entstanden. In ihnen ist ein gut Stück des geistigen Lebens der Nation verewigt. Sie sind nicht nur Denkmäler der Kunsttechnik und der Stilbildung. Sie ragen weit über die Grenzen der Stadt und des Volkes auf als hohe Gedanken, die zeugen und mahnen.

Alles indessen, was Ludwig II. begann, zerschlug sich. Er fand passive Gleichgültigkeit oder versteckten Widerstand. Schließlich resignierte er verstimmt, und die Hoffnungen, die die Besten auf ihn gesetzt hatten, erfüllten sich nicht.

Wenn auch die Bauleidenschaft des Königs, ein Wittelsbachisches Erbe, ein ganz gewaltiges Maß annahm, so kam sie nicht der Stadt zugute. Das Souveränitätsbewußtsein des Königs fühlte sich auf dem Boden der Maximilianischen Residenz nicht befriedigt. Das poetische Bedürfnis nach Einsamkeit und romantischen Natureindrücken führte den König in die unerschöpfliche Herrlichkeit der Alpen, wo er sich Burgen und Schlösser in dem großen Stil eines Bauherrn des Mittelalters oder eines Fürsten des Rokoko errichtete. Seine Schöpfungen entstanden insgesamt aus persönlichen Wünschen und eigensten Liebhabereien, waren jedoch dadurch, daß sie sich an bestimmte Vorbilder anlehnten, nur Fortsetzungen jener historischen und antiquarischen Bauten der großen Ludwig-Epoche, indessen ohne deren kulturfördernden Wert. Ihren eigenen Stempel erhielten sie durch die immer wieder betonte Beziehung auf die Majestät des Königs, während vorher gerade die grandiose Anerkennung der Bildungsgüter der Nation die Taten Ludwigs I. so hoch erhob, daß im geistigen und künstlerischen Leben des 19. Jahrhunderts in Deutschland nichts werden und geschehen konnte, ohne daß München ein gewichtiges und oft entscheidendes Wort mitgesprochen hätte.

Damit aber berühren wir schon die Rolle, die München in unsern Tagen spielt. Ein Historiker ist kein Prophet und nur ungern spricht er in Dinge hinein, die sich vor seinen Augen abwickeln, so sehr er auch mit seinem Herzen daran teilnehmen mag.

Wie nun das neuste München entstanden ist und noch dasteht, das zu schildern wäre nicht nur ein neues Kapitel seiner Geschichte, sondern ein neues Buch.

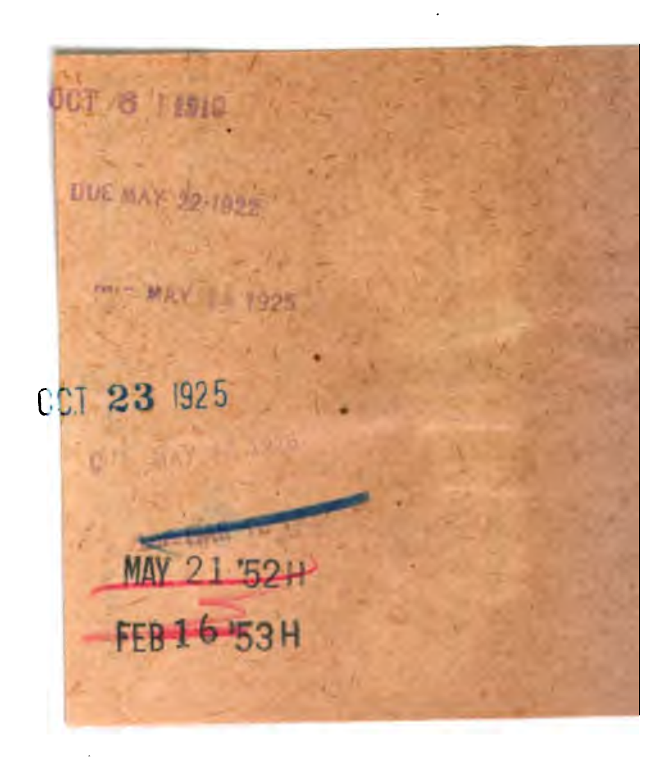


Abb. 160. Wittelsbacher Brunnen von Adolf Hildebrand.
Phot. Würthle & Sohn.

Sachregister und Inhaltsverzeichnis.

Ein Literaturnachweis, den ich umständlich vorbereitet hatte, erübrigt sich, seit Hermann Sepp seine ausgezeichnete Bibliographie der bayerischen Kunstgeschichte bis Ende 1905 (Straßburg i. E. 1906) hat erscheinen lassen.




DUE MAY 22 1925
OCT 23 1925
MAY 21 '52 H
FEB 16 '53 H

